متاهات الأدب والفكر الإسرائيلي

الدكتور رشاد الشامي

الدار الثقافية للنشر

متاهات الأدب والفكر الإسرائيلى

تأليف

الدكتور رشاد الشامى

الدار الثقافية للنشر

عنوان الكتاب : متاهات الأدب والفكر الإسرائيلي
تأليــــــف : الدكتور رشاد عبدالله الشامي
17 X 24 سم . 208 ص
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : 2005/ 13494
اسم الناشر : الدار الثقافية للنشر

Matahat ALadab
Dr. Rashad AL Shamee
17 x 24 cm.208 p.
ISBN: 977 - 339 - 166 - 3

الطبعــة الأولــى
1427هـ / 2006 م

الدار الثقافية للنشر - القاهرة
ص. ب. 134 بانوراما أكتوبر 11811 - تليفاكس 4035694 ـ 4172769
Email: nassar@hotmail.com

مقدمة

يسعدنى أن أقدم المجموعة الثالثة من مقالاتى ودراساتى وترجماتى المنشورة، وذلك بعد نشر مجموعتين : الأولى منهما، تحت عنوان: " تفكيك الصهيونية فى الأدب الإسرائيلى"، وتضم مجموعة مقالات ودراسات عن الأدب العبرى المعاصر وتوجهاته، مع التركيز على الأدب الروائى الإسرائيلى الذى تناول الصهيونية بالنقد والمراجعة.

أما المجموعة الثانية، فقد نشرت تحت عنوان: " الحروب والدين فى الواقع السياسى الإسرائيلى"، وضمت عددا من الدراسات عن أثر ثنائية الحروب والدين على خريطة الواقع السياسى فى إسرائيل.

وقد تحمس لنشر المجموعتين السابقتين، الأستاذ فتحى نصار صاحب الدار الثقافية للنشر، وللمرة الثالثة يتحمس لنشر هذه المجموعة، التى تضم خمس عشرة دراسة وبحثاً ومقالاً، تدور حول رؤية الأدب والفكر الإسرائيلى الحديث والمعاصر، للذات اليهودية من ناحية، وللآخر العربى، من ناحية أخرى. والآخر العربى هذه المرة، ليس الشخصية العربية، ولكنه الفكر الإسلامى متمثلاً فى القرآن الكريم، والأدب العربى ممثلاً فى إنتاجاته فى شتى الدول العربية، مصر ولبنان وسوريا والسودان ... إلخ، مع قضايا كثيرة أخرى يحفل بها الكتاب.

والله الموفق،،،،

النزهة الجديدة — يونيو ٢٠٠٥م

الدكتور رشاد عبد الله الشامى

أستاذ الدراسات العبرية بكلية الآداب

بجامعة عين شمس

محتويات الكتاب

١- النظرة العنصرية للإسلام
فى شعر شاؤول تشرنحوفسكى

بالرغم من أن تأثيرات تيارات الفكر الأوروبى الحديث المتجسدة فى أفكار عصر النهضة الأوروبية قد أحدثت تحولات واضحة فى الحياة اليهودية فى "الجيتو اليهودى" فى غرب أوروبا، وهو الأمر الذى تجسد فى ظهور حركة "التنوير اليهودية" (الهسكالاه) (١٧٨٠- ١٨٨٠)، فإن "مناطق الاستيطان اليهودى" التى عرفت باسم "تحوم هموشاف" فى شرق أوروبا وفى روسيا بصفة خاصة، كانت هى المركز الرئيسى الذى أفرز أدباً عبرياً حديثاً، عكس إلى حد كبير تفاعلات الحياة اليهودية فى شرق أوروبا، مع تيارات الفكر الأوروبى الحديث.

وحينما أخفقت حركة التنوير اليهودية، فى تحقيق أهدافها الرامية إلى دمج اليهود فى المجتمعات التى يعيشون فيها، عن طريق حثهم على تغيير نمط حياتهم الاجتماعى والثقافى والاقتصادى، فإنها مهدت السبيل بذلك لتجاوب الجماهير اليهودية مع الدعوة الصهيوينة الرامية إلى حل ما يسمى "بالمشكلة اليهودية" عن طريق الهجرة إلى فلسطين لإقامة الدولة اليهودية هناك. وقد لعب الأدب العبرى، خلال فترة التنوير اليهودية، فى شرق أوروبا دوراً هاماً من أجل تمهيد قلوب الجماهير اليهودية لقبول الحل الصهيونى لما يسمى " بالمشكلة اليهودية" . إن التيارات الرومانسية فى هذا الأدب ، قد اشتقت من المصادر العميقة للتاريخ اليهودى، الحنين إلى فلسطين، وحلم الخلاص، وبعث الحياة اليهودية فيما يطلقون عليه وطنها التاريخى، والعودة إلى الأرض، وإلى " حياة الطبيعة" و " تجديد الثقافة العبرية"، وقد ساعد هذا الاتجاه الرومانسى، بتناوله لهذة الموضوعات وبخضوعه للتبعية الروحيه لصهيون وأورشليم، على إحياء العاطفة القومية لدى اليهود، مما كان ذا تأثير مباشر على ظهور الثقافة والفكر والأدب الصهيونى الحديث، ومما ساعد على خلق وتدعيم الرومانسية الدينية لدى اليهود، وهى الأمور التى ساعدت دعاة الفكر الصهيونى على تحقيق أهدافهم، أكثر مما حققت عشرات الجهود العملية

والسياسية الأخرى. ويميل بعض النقاد إلى تسمية هذه المرحلة باسم "الصهيوينة الأدبية"، أى الصهيوينة التى سبقت قيام الفكر الصهيونى، كما سبقت أيضاً قيام الحركة الصهيونية بمضونها العملى والسياسى. وكان من أبرز ممثلى هذه "الصهيوينة الأدبية" الشاعر ميخا يوسف ليفنسون (١٨٢٨- ١٨٥٢) والانتاجات الأولى للشاعر يهودا ليف جوردون (١٨٣٠- ١٨٩٢) صاحب الصيحة المشهورة التى أصبحت شعارا لحركة التنوير اليهودية: " كن يهوديا فى بيتك وإنسانا خارج بيتك"، وأفراهام مابو (١٨٠٨- ١٨٦٧)، أول من أدخل فن الرواية التوراتية إلى الأدب العبرى الحديث، والذى أحدثت روايته المشهورة "محبة صهيون" تأثيرا هائلا بإضرامها النيران نحو فلسطين فى قلوب اليهود، ومهدت بذلك الأرض بغرس بذرة حركة "محبة صهيون". وبعد هذا الجيل ظهر جيل آخر كان على رأسه أمير الشعراء العبريين، وشاعر القومية اليهودية حييم نحمان بياليك (١٨٧٣- ١٩٣٤) الذى أحدثت أشعاره تأثيراً هائلاً على نفوس اليهود، وفجرت العديد من القضايا التى مازالت حتى الآن من المشاكل المعاصرة للحياة اليهودية. وكان كذلك من المعاصريين لبياليك وممن نازعوه إمارة الشعر العبرى الحديث شاعر صهيونى آخر، هو الذى سنتناوله فى هذه الدراسة وهو الشاعر شاؤول تشرنحوفسكى.

شاؤول تشرنحوفسكى:

ولد شاؤول تشرنحوفسكى فى ٢٠ أغسطس ١٨٧٥ فى قرية ميخائيلوفسكا الكبرى فى روسيا القيصرية، لأبوين متدينين وموسرين تأثرا بأدب حركة التنوير اليهودية، ولكنهما انضما إلى حركة "أحباء صهيون". وذكريات الطفولة عند تشرنحوفسكى تختلف كثيرا عن ذكريات معظم الشعراء العبريين، فى ذلك الوقت، ولاسيما بياليك. لقد كانت معظم ذكريات هؤلاء الشعراء الذين ولدوا فى الجيتو اليهودى الواسع فى أنحاء روسيا، تتسم دائما بالكآبة واليتم والبؤس وبالافتقار إلى معايشة الطبيعة. أما حياة نشرنحوفسكى فى هذه المرحلة فلم تحتوى على غيامات السماء ولا على الحوارى الضيقة القذرة ولا على مآسى " الحيدر" (ما يقابل الكُتَّاب عند المسلمين) وتفاهات المعلمين المعتوهين، بل كانت تحتوى، كما يخبرنا فى إحدى قصائده، على الحقول الذهبية والسماء الصافية والطفولة

المليئة بالمرح والانطلاق والأيام السعيدة. وقد تركت هذه الصورة آثارها على روحة وأثرت إلى حد كبير على شعره الذى يحمل طابع الحياة المرحة.

وفى سن السابعة، بدأ تغير هام فى حياته، حيث بدأ فى تعلم اللغة العبرية بتوجيه من مدرسة القدير الذى يرجع إليه الفضل فى أن أصبح شاعرا عبريا، لأنه أنمى فيه حب اللغة، وكل ما هو يهودى، وغرس فيه حب الثقافة اليهودية.

ويجدر عند هذه النقطة أن نذكر أن الثقافة اليهودية عند تشرنحوفسكى لم تكن شاملة على النحو، الذى كانت به عند بياليك مثلا، ولكنها كانت عميقة واقتصرت على بضع صفحات من التلمود، مكنته من سهولة السيطرة على اللغة، وبثت فيه روح الولاء للغة العبرية.

وبالرغم من أن تشرنحوفسكى قد عاش فى جو غير يهودى، وكان متمكناً من اللغة الروسية أكثر من العبرية، فإن محاولاته الأولى فى الشعر بدأت بالعبرية وليس بالروسية.

وحينما بلغ الثانية عشر من عمره ألف قصيدة كبيرة استقى موضوعها من "العهد القديم" بعنوان " أوريا الحيثى" وتشتمل على قصة داود وأوريا الحيثى وزوجته كما وردت فى العهد القديم. وقد كرر هذه المحاولة عدة مرات، إلى أن بدأ فى شق طريقه نحو الشعر العبرى. وفى سن الخامسة عشر وبعد أن أنهى دراسته فى مدرسة القرية، ذهب إلى أوديساء حيث التحق بمدرسة التجارة العليا التى تخرج منها بعد ثلاث سنوات. ولم يكن شاؤول متحفِّزا لخوض المستقبل التجارى، ولذلك فقد فضل دراسة الطب والعلوم الطبيعية، وبدأ يعد نفسه لامتحانات الجامعة التى خاضها بنجاح عام ١٨٩٩. وقد كانت إقامته فى أوديسا (مركز الثقافة اليهودية حينذاك) بمثابة عامل هام فى تنمية وصقل قدراته الشعرية، وفى تعميق يهوديته. وقد أصبح، بفضل هذه الاقامة، على صلة بكثيرين من الكتاب المشهورين، ومن قادة حركة "محبة صهيون" التى ظل عضواً فيها لفترة من الزمن، ومن أتباع المثالية القومية اليهودية. وخلال هذه الفترة تأثر تشرنحوفسكى إلى حد كبير بالشاب اليهودى الذى أصبح فيما بعد من أشهر نقاد الأدب العبرى الحديث، يوسف كلوزنر (١٨٧٤- ١٩٥٦) الذى شجعه على كتابة الشعر، وجعله لا يكتب الشعر إلا بالعبرية فقط، وأصبح فيما بعد وكيلا أدبيا له وأقنعه بعدم نشر قصائده فى الجرائد والمجلات العبرية بسبب مستواها الهابط، فى ذلك الحين.

ولذلك فقد قام شاؤول بإصدار كتابه الشعرى الأول بعنوان "رؤى ومنظومات". وشجعه نشر هذا الكتاب على مواصلة الإصرار على أسلوبه الخاص الذى يجنح إلى اللايهودية، والذى لم يكن يرضى الناشرين المحافظين على القديم. وفى عام ١٩٠٠ غادر تشرنحوفسكى روسيا، والتحق بجامعة هايدلبرج، حيث أقام هناك لمدة أربع سنوات، درس خلالها العلوم الطبيعية والطب، ثم واصل دراسته بعد ذلك فى جامعة لوزان بسويسرا لمدة ثلاث سنوات. وخلال إقامته فى هذه المدينة الجميلة، والتى بهرته بروعة طبيعتها، كتب الكثير من أشعاره عن الطبيعة والحب. وفى عام ١٩٠٧ عاد إلى روسيا، وعين طبيبا متجولا فى القرى، إلى أن نشبت الحرب العالمية الأولى فعمل طبيبا فى الجيش الروسى. وبعد انتهاء الحرب وتدهور وضعه الطبقى فى روسيا سافر إلى برلين واستقر بها إلى أن هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٠. وفى فترة إقامته فى فلسطين عمل فى إقامة المستعمرات، كما عمل فى مجال الحراسة، أثناء الاضطرابات، التى نشبت بين العرب واليهود عام ١٩٣٦. وخلال هذه الفترة استيقظت فيه الروح العنصرية تجاه العرب، فكتب أشعاراً أشاد فيها ببطولة اليهود، وذم العرب رجال الصحراء التواقين للمغانم والمتعطشين دوما للدماء. وفى عام ١٩٤٤ توفى فى مدينة القدس، ودفن فى تل أبيب بجوار شاعر القومية اليهودية حييم نحمان بياليك.

وقد قام تشرنحوفسكى، بتأثير ثقافته الأوروبية، بإدخال موضوعات جديدة إلى الشعر العبرى مثل السوناتات والملاحم والخمريات الإنكارونية الإغريقية. كذلك كان بارعا فى الترجمة إلى العبرية، حيث نقل إليها روائع الأدب العالمى مثل " الاوديسا" و" أوديب ملكا" لسوفوكليس اليونانى وقصائد هوراسيوم عن اللاتينية، كما ترجم "الكاليفالا" وهى الانتاج الكلاسيكى الشعبى للشعب الفنلندى.

الإسلام فى شعر تشرنحوفسكى:

ذكرنا من قبل، أن إحدى الصفات المميزة لشعر تشرنحوفسكى، هو أنه سعى لادخال موضوعات جديدة، غير تلك التى كانت موجودة من قبل فى الشعر العبرى متأثرا فى ذلك بالشعر الأوروبى الحديث. وقد أشرنا إلى أنه أدخل الروح اليونانية إلى الشعر العبرى، متأثرا بالثقافة اليونانية، بما تمثله من تمجيد للقوة والجمال، وبما تحويه من روح وثينة تتعارض مع روح الدين اليهودى. ولكن تشرنحوفسكى لم يقف عند هذا الحد

مـن التجديد، وسعى إلى تناول موضوعات أخرى على غرار تلك التى كان يتناولها شعراء جـيل الإحـياء العـبرى فـى العصـر الوسـيط. ومـن هذه الموضوعات ذلك الموضوع الخاص بالحقـبة التاريخـية العربـية الإسلامية. وقد تلقى الشاعر الدافع الأول لتناول الإسلام فى شعره من مقال للمستشرق اليهودى أ.ش. يهودا. بعنوان " نبلاء وأبطال العرب" (أتْسِيلى فيجِـبورى هَعَرفـيم). ومن رسالة بعث بها الشاعر إلى أ. بن يهودا، يتضح أنه انفعل إلى حـد غـير قلـيل من قوة الشعر العربى. ففى هذه الرسالة التى ترجع إلى عام ١٨٩٧ كتب يقول:

" لقـد دهشـت مـن ذلـك الخـيال الخصـب الموجـود فى أشعار عرب البيداء. إنَّ هذه الأشـعار لـو ترجمت إلى لغتنا، ولو دخلت إلى أدبنا لأثّرت علينا بما فيها من روح جريئة تتوق إلى الحرية، ولساعدتنا على أن ننزع من على كاهلنا أغلال العبودية، وعلى الخروج إلى آفاق الرب"[1].

وبالطـبع لا يمكـن أن نقـول أن تأثـره بمقـال بن يهودا كان هو الدافع الرئيسى الذى جعلـه يتـناول، أو يدخل الموضوع الإسلامى إلى شعره. لقد كتب تشرنحوفسكى، بالنسبة لموضـوع الإسـلام، قصـتين شـعريتين (بـالادا)[2] همـا: " محمـد" و " آخـر بنى قريظة"

---

١) بليك أ فراها م (ش(شـاؤولى): الإسـلام فى شعر تشرنحوفسكى، صحيفة " لامرحاف"، ١٩٦٩/٢/٧، ص٨.

(٢) بـالادا: أصل اللفظ الاشتقاقى الكلمة الايطالية Ballata والفرنسية Ballet بمعنى الرقص، ثم صار يطلق على الأغنية الراقصة. وفى القرن السادس عشر استخدم مصطلح البالادا لتمييز القصيدة السـهلة الـتى تنشد بمصاحبة الموسيقى. وفى القرن الثامن عشر صارت تطلق على صورة القصيدة القصصـية، لأن الكـلمة الإنجليزية Ballad تعنى أسلوبا أدبيا يتضمن قصصا درامية ذات مصدر يسـتند إلى قصة حقيقية أو أسطورية أو حادث غير عادى مأخوذ من التاريخ. والبالادا تعنى الآن صـورة شـعرية مرتبة فى نظام دقيق ومنظوم فى أسلوب قصصى روائى ذو معالم واضحة. وتهتم البالادا بمعالجة الموضوع فى عبارة مركزة غير انفعالية ذات بناء محدد الوصف حادث البالادا بالتناسق فى الوزن وسرعة الإيقاع الذى يقوم على تكرار عبارة تتكرر على نحو موصول فى القصيدة. وتتسم البالادا بحقيقتين:

١- حقيقة علنية واضحة فى العمل الأدبى

٢- حقيقة خفية غامضة.

وهـذه الازدواجـية توضـح التوتر بين الواقع الخارجى وبين عوالم البطل الداخلية. وتهتم البالادا بموضـوعات البطولة لجبابرة الرجال فى مجالات الحرب أو بموضوعات رومانسية ويخلط الباحثون =

بالإضـافة إلى عدد من القصائد القصيرة، وقد نشرهما فى ديوانه الأول " رؤى ومنظومات" (حِزيونوت أو منجينوت)[1]

وقـد ذكـر المـؤرخ الـيهودى والأديب يوسف كلوزنر فى كتابه " شاؤول تشرنحوفسكى الإنسـان والشـاعر" ، أنـه اقـترح موضوع قصيدة " محمد" على تشرنحوفسكى، وقد قبل تشرنحوفسكى الاقتراح.[2] ولكن قبول تشرنحوفسكى لهذا الاقتراح من جانب كلوزنر كان بتأثير عدة عوامل أهمها:

١- تأثـر تشرنحوفسـكى بالشاعر العبرى ميخاليفنسون (ميخال) ، وخاصة بقصيدته "العـربى فـى الصـحراء" (هاعـرافى بامِدْبار) التى ترجمها ميخال من البولندية عن آدام ميتكيـبتر. وقـد وصـف كلوزنـر فـى كتابه "شاؤول تشرنحوفسكى، الإنسان والشاعر" فى أوديسا، فى خريف عام ١٨٩١، حينما كان تشرنحوفسكى فى السادسة عشر من عمره، موضحا تأثير ميخال عليه، على النحو التالى:

"سـألت تشرنحوفسـكى عمـا إذا كـان قد أكثر من قراءة الأدب العبرى الحديث. وقد أشـار إلى أفراهام مابو، و أ. ش فريدبرج، و "ريبل" (ربى يتسحاك ليفنسون) وميخال". "وفـى نفس المـرجع (ص ٣٥٥) كتـب يقـول كذلـك: " لقـد أحب اللغة العبرية محبة زائـدة. فمـن أيـن أتـت إليه هذه المحبة؟ إن " حيدَره"[3] لم يكن " حيدرا حقيقيا، وقد تعـلم اللغـة الروسـية قبل أن يتعلم العبرية، وكان خبيرا فى الأدب المكتوب بغير العبرية أكـثر مما كان خبيرا فى التلمود و"المدارشيم" (تفسيرات فقهاء اليهود على أسفار التوراه) وأدب العصـور الوسـطى، فـلماذا جذبـته هـذه اللغة المسكينة والفقيرة، على النحو الذى

= بـين الـبالادا والملحمة، والواقع أهما وإن كان يتفقان فى وجود الإسطورة، إلا أن البالادا هى عبارة عن قصيدة قصصية مركزة، والملحمة هى قصيدة شعرية تحكى أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو مفصل خالى من التعقيد.

(١) تشرنحوفسكى. شاؤول: " رؤى ومنظومات" (حزيونوت أومنجينوت)، وارسو، ١٨٩٨.

(٢) كلوزنـر. يوسف: شاؤول تشرنحوفسكى، الإنسان والشاعر (شاؤول تشرنحوفسكى، هاآدام فيها مشورير)، القدس، ١٩٩٧.

(٣) "الحـيدر" فى نظام التعليم اليهودى التقليدى هو ما يقابل " الكُتاب" عند المسلمين وفيه يدرس الأطفال من سن الرابعة القراءة والكتابة ويحفظون أجزاء من التوراة وفق نظام الحفظ عن ظهر قلب دون فهم للمعانى.

كانت عليه، في الوقت الذى صعد فيه تشرنحوفسكى على مسرح أدبنا، بقوة كهذه، لدرجة أنه كرس لها حياته وكل روحه، لدرجة أنه لم يعد يكتب بأية لغة أخرى غيرها؟ إن هذا لغز، وحلُّه وفق رأيى هو: أولا، كتاب العهد القديم و " محبة صهيون"، التى علمها المعلم المحب لصهيون، لشاؤول حينما كان لا يتجاوز العاشرة من عمره. وبعد ذلك، ميخال و " وادى الأرز" (عميك ها أرازيم)؟ وثانيا، مجموعتنا الصغيرة فى أوديسا، والتى كانت متأججة بنار الحب للغة القومية التى كانت فى سبيلها للبعث وللبلد القومية المتجددة".

وقد تأثر تشرنحوفسكى أيضاً، تأثراً واضحاً بالشاعر الألمانى جوته. صحيح أن تشرنحوفسكى لم يلتصق التصاقاً كاملاً بجوته ولم يقابله وجهاً لوجه، إلا بعد كتابته لقصيدته " محمد" فى فترة هايدلبرج، ولكنه فى فترة أوديسا قرأ له كثيراً وأعجب به إعجاباً شديداً. وقد كتب يوسف كلوزنر فى كتاب " تشرنحوفسكى، الإنسان والشاعر" (ص ٥٧) يقول عن تشرنحوفسكى: " لقد قرأ جوته كثيراً وهو فى أوديسا، وترجم له إحدى قصائده العبقرية الصغيرة والتى غير ترجمتها من طبعة إلى أخرى إلى أن استقرت على الشكل الذى يرضى جوته. ولكنه فى فترة أوديسا، قرأ، بشكل طبيعى، أشعاراً روسية كثيرة. كما قرأ الكثير من الشعر الفرنسى والإنجليزى، وأحب بشكل خاص الشاعر هاينه الذى ترجم بعض أشعاره للعبرية كذلك فإنه فى فترة هايدلبرج، قرأ الكثير من الشعر الروسى، وبصفة خاصة بات، ونيوتشاف ومايكوف وفولونسكى، ولكن جوته حل محل هاينه، لأن تشرنحوفسكى كان يبجِّله طوال حياته". ومن المعروف أن جوته كتب قصيدة عن محمد (ﷺ) أشاد فيها به وبرسالته الدينية، وأعرب عن تقديره له، وهو التقدير الذى عبر عنه بصراحة فى كتاب " ملاحظات وتفسيرات" التى ألحقها "الديوان الغربى الشرقى". وقد دفع هذا التقدير لنبىِّ الإسلام (ﷺ) جوته إلى كتابة مسرحية عن محمد ﷺ وعن حروبه وشريعته. وفى " النبوءة الحقيقية"، فى الجزء الثالث، من الكتاب الرابع عشر، توجد الخطة التفصيلية لهذه المسرحية. وصحيح أن هذه الخطة لم توضع موضع التنفيذ، ولكن الشاعر وضع مونولوجاً لسيدنا محمد ﷺ ومشهداً مسرحياً ديالوجياً، يتحاور فيه سيدنا محمد ﷺ مع عقيدته. وهكذا تمكن جوته من إبداع " قصيدة محمد"، التى تعتبر بمثابة معزوفة تموج بالتقدير لنبى الإسلام، الذى شبهه بسيل جارف، يتحول لدى وصوله إلى السهل، إلى نهر هائل عظيم البركة.

ومـن هـنا، فـإن جوتـه كان من الأسباب الرئيسية التى جعلت تشرنحوفسكى يتناول نـبى الإسـلام محمد ﷺ، فى قصيدة من قصائده، وعلى النحو الإيجابى الذى كتب به هـذه القصـيدة، إلى جانـب الـتأثر بالاتجاه الذى ساد بين شعراء الغرب فى تلك الفترة، وهو التأثر بالشرق وسحره وغموضه وتناوله فى أعمالهم وأشعارهم، وهو الاتجاه الذى أثر على تشرنحوفسكى، بسبب قراءته الكثيرة فى الأداب الأوروبية فى تلك الفترة.

ولنتعرف الآن على القصائد التى كتبها الشاعر الصهيونى تشرنحوفسكى عن الإسلام.

محمد :

كتـب تشرنحوفسـكى هـذه " البالادا" وهو فى الحادية والعشرين من عمره (١٨٩٦) عن واقعة حدثت لرسول الله ﷺ فى الصحراء فى ليلة من الليالى، حيث ينشق الصمت المـريع فجـأة عـن زئـير أسـد هائل، وعلى الفور ترتعد كل الأحياء من البشر والحيوانات والـزواحف، ولكـن هـذا الـزئير الرهيـب لا يـترك أى تـأثير عـلى رسـول الله ﷺ على الاطلاق: إنه لم يحرك ساكناً ولم يتخل عن هدوئه ولو للحظة واحدة.

وقـد كتـب تشرنحوفسـكى القصـيدة بضمير المتكلم الجمع، على لسان واحد من أتباع الـنبى ﷺ فـى الصـحراء فـى تلـك الـليلة، حيـث يحكى عن تلك الواقعة التى حدثت فجـأة، بكـلمات مليـئة بالرهـبة مـن الله وبالمهابـة المقدسـة. وتنقسم " البالادا" إلى ثلاثة مشـاهد، تكونـت مـنها قصـة هذا المؤمن: وصف الصحراء الصامتة، ووصف الزئير وأثره ووصف رسول الله ﷺ.

وقد خصصت الفقرة الأولى من القصيدة لوصف الصمت الذى حل على الصحراء، وهى فقرة من ستة أبيات:

غرقـت الصحراء آنذاك فى النوم، ولف الصمت كل ما حولها

صـــــمت ذو جمـــــــال مـــــريع وعجيــــــب

وامــــتلأت بالاســــرار صــــحراء الظـــــلمات

وأضــــــاءت فـــــى العـــــلا سمــــاء ســــاكنة

وصَمَت الوجود وأنصت إنصاتاً هائلاً

كما لو كان فى انتظار أن يعطى الله أمرا

وهذا الوصف الدقيق لهذا الصمت المريع بهذه الدقة يعتبر تمهيداً للجزء الثانى الذى يتناقض معه تناقضاً كلياً، وموضوعه زئير الأسد وتأثيره.

وقد اشتمل الجزء الثانى على ثلاثة عشر بيتاً:

وفجأة دوّى الدوى فى الدائرة

وانتشر فى الصحراء من أقصاها لأقصاها

وطار صعودا وهبوطا فى أرجاء البيداء،

وتردد صداه فى الأقاصى البعيدة،

وانقضى الضجيج صامتا كما لو كان يسخر منه،

وتلاشى فى الآفاق لقد زأر هذا الشبل.

وفى لحظة من ليلة الأسرار مر الصوت

واستيقظ الجميع فى رعب وهول:

وأمال الحصان أذنيه وصهل عاليا،

وشخر الجمل وانتحب فى صمت،

وعوى الضبع من عرينه فى الوادى

ومع تلاشى الصوت كان مازال حيا فى آذاننا.

ومر كريح باردة وتجمدت دماؤنا.

وبطبيعة الحال، فإن هذه الاوصاف تختلف اختلافا حذريا عن وصف صمت الصحراء فى المقطع الأول من القصيدة. إن وصف الصحراء، هو وصف ساكن، متجمد، جامد فى مكانه، ولكن وصف زئير الأسد وتطوره، هو وصف دينامى للغاية متعدد الحركة والأحاسيس. لقد خصص الشاعر لوصف زئير الأسد سبعة أبيات، بينما خصص لأصداء الصوت وتأثيره على الحيوانات أربعة أبيات، وخصص لتأثيره على البشر بيتان فقط.

والجـزء الثالـث من القصيدة، والذى يتكون من خمسة عشر بيتاً، نجد وصفاً للصمت الذى عاد، ووصفاً للنبى ﷺ فى هدوئه وثباته:

لكـــن النـــبى جلـــس بينـــنا هادئـــا،
كـــان ضـــوء القمـــر يضـــفى علـــيه مـــن ضـــيائه.
ثـــم أصـــلح صـــندله- ولم ينـــبس ببنـــت شـــفة.
وعـــــاد الصـــــمت، ونـــــام المعســـــكر.
ولم تشـــعر راياتـــنا وهدأنـــا نحـــن أيضـــاً.
وتوقـــف النـــبى عمـــا كـــان يفعلـــه وقـــام،
والتمعـــت عـــيونه كـــيوم هجمـــات الانـــتقام
وأجـــاب قـــائلاً: اذهـــبوا فـــى ســـلام!
وكـــبر وعـــلا مقامـــه فـــى هـــذه الـــلحظة،
فـــى البـــيداء الـــتى تلفهـــا أســـرار كـــالموت
بـــين جماعـــة أتـــباعه الـــتى تحـــيط بـــه،
كالمشـــرع الهـــابط مـــن حوريـــب فـــى ســـين،
وكعزرائـــيل المـــلاك القـــادم فـــى يـــوم الحســـاب،
وكالشـــــمس تـــــبزغ مـــــن الفوضـــــى
وكالـــرب يـــوم أن خلـــق الســـماء والأرض

ولكـن المؤمـن، الـذى تنطلق على لسانه هذه الأوصاف، يصل فى نهاية الامر إلى قمة الانفعـال، حيـث أن قصته الـتى تـبدأ بالصـمت، تنتهى بالصمت. ولكن، فى أى شئ يخـتلف الصـمت قـبل الـزئير عـن الصـمت بعد الزئير! إن الصمت الأول هائل ورهيب، ولكن الصمت الثانى ملئ بالإيمان والثقة، وحيث تفيض صورة النبى ﷺ بالقوة والعظمة والثبات.

أخر بنى قريظة:

أما "البالادا" الثانية فهى " آخر بنى قريظة" (ها أحرون لِبْنى قريظة)، فإن موضوعها يدور حول مرحلة ما بعد انتقال الرسول ﷺ إلى المدينة، وحربه ضد قريش، وحنث بنى قريظة بالعهد الذى كان بينهم وبينه. والبطل الرئيس فى القصيدة هو شخصية يهودية من بنى قريظة إسمها، زبور بن باطة، كان قد أنقذ مقاتلاً عربياً مسلماً فى حادثة من الحوادث. وبعد هزيمة بنى قريظة على يد المسلمين تشفع العربى المسلم لدى الرسول ﷺ لانقاذ حياة زبور وحياة أسرته، ووافق الرسول على إطلاق سراح زبور مع أسرته وإعادة أملاكه إليه. ولكن حينما سمع زبور، أن كل شيوخ بنى قريظة قد قتلوا جزاء عدم وفائهم بالعهد، قرر أن يختار الموت وألا يعيش دون أبطال قبيلته ، وطلب من المسلمين أن يقدموا له الصنيع الأخير، وهو أن يقتلوه.

ويقول يوسف كلوزنر فى كتابه " تشرنحوفسكى، الإنسان والشاعر"، إنه اقترح على الشاعر الشاب كذلك موضوع قصيدة " آخر بنى قريظة": " لقد اقترحت على تشرنحوفسكى الكثير من الموضوعات، ومن ذلك على سبيل المثال، الموضوعات الخاصة بقصائد " محمد" و " آخر بنى قريظة" ، والتى قمت بالنسبة لها بتصحيح كتابة الاسماء العربية التى احتوت عليها وفقاً لأصل كتابتها فى اللغة العربية، التى كنت قد أكملت دراستى لها فى هايدلبرج"(١)

وقد ذكر كلوزنر كذلك:

" إن هذه " البالادا" (يقصد: آخر بنى قريظة) تعتمد على ما هو مقصوص عن حروب محمد مع قبائل إسرائيل، والتى وقعت فى عهده فى بلاد العرب، وقد اطلع تشرنحوفسكى على ما قيل عنها فى كتاب " تاريخ إسرائيل" لجريتس"(٢). وكلوزنر يقصد بذلك ترجمة شاؤول فنحاس رابينو فيتس المعروف اختصاراً باسم " شفر"

---

(١) كلوزنر. يوسف: شاؤول تشرنحوفسكى، الإنسان والشاعر، ص ٣٧.

(٢) تسفى جريتس هو أكبر المؤرخين اليهود فى القرن التاسع عشر، كان أستاذاً للتاريخ فى جامعة برسلوى ومن أعماله: " بناء التاريخ اليهودى" (١٨٤٦). أصدر الجزء الأول. كتاب " تاريخ إسرائيل" (سيفر دفرى يمى يسرائيل) عام ١٨٥٣ باللغة الألمانية. قام بعمل دراسات فى "العهد القديم".

(١٨٤٥– ١٩١٠)، لكتاب جريتس إلى العبرية"[1]. وسوف أورد ذلك الجزء الوارد عن هذه الحادثة كما ورد فى كتاب جريتس/ شفر، لنرى إلى أى مدى اعتمد تشرنحوفسكى على هذه الرواية:

لقد رأى اليهود، أن المؤمنين بمحمد أقوى منهم، وأنهم لن يستطيعوا الصمود ضدهم فى المعركة، فتحصنوا فى قراهم الصغيرة وحصونهم وحُجزوا هناك، وحاصرهم محمد لمدة خمس وعشرين يوماً. وحدث عندما منع الطعام عن المحاصرين، أن فكروا فى فتح أبوابهم أمام العدو، ولكنهم أرسلوا مندوبا من بينهم إلى محمد ليطلب منه، أن يفعل معهم مثلما فعل مع بنى النضير، ويمنحهم حق الخروج من أرضهم وأن يأخذوا نساءهم وأطفالهم وبعض ممتلكاتهم. ولكن النبى ردهم عن طلبهم وطلب منهم أن يسلموا أنفسهم له ليفعل بهم كما يطيب له شرا أو خيرا. واجتمع بنو قريظة للتشاور فى أمر ما سيفعلونه وطلبوا من زعيمهم كعب بن أسد أن يعطيهم رأيه ولم تعجب الآراء الثلاثة معا بنى قريظة، فلم يرغبوا فى تدنيس يوم السبت، لقد هانت روحهم فى سبيل نسائهم وأطفالهم ولم يجدوا القوة فى أنفسهم لكى يقتلوهم بأيديهم، ولم يشاءوا أكثر من هذا أن يغيروا دينهم، وقال لهم ابن أسد زعيمهم: إذا كنتم قد افتقدتم المشورة فاستسلموا لمحمد وليحدث لكم ما يحدث. وأرسلوا مندوبا آخر لمحمد طالبين منه، أن يرسل لهم عربيا من المقربين إليهم هو أبو لولبو[2] من قبيلة الأوس لكى يتشاوروا معه. وكان هذا الرجل حليفا لهم من قبل وكانوا يعرفون أنه يميل إليهم. وحينما وصل أبو لولبو إلى الحصن تبددت شفقة الرجل أبو لولبو على حلفائه السابقين، وحينما خاف على نفسه من أن تخرج كلمة من فمه، مر بيده على رقبته، وهى إشارة لما حدده النبى بقتلهم وبعد قليل عاد الرجل وندم على فعلته وبدأ يخاطب قلوبهم، بأن يسلموا أنفسهم لمحمد: وأنه سوف يمنحهم حياتهم، ففعلوا هذا. وحينئذ قبض على كل بنى قريظة وقيدوا بالسلاسل، وناشد أبناء القبيلة العربية بنى الأوس محمداً أن يعفو عن بنى قريظة حلفائهم السابقين، ولكنه، لم يعرف الرحمة والعفو، كما إنه لم يرغب فى نفس الوقت

---

(١) كلوزنر. يوسف: المرجع السابق، ص ٢٩.

(٢) يقصد أبو لبابة بن عبد المنذر، أخا عمرو بن عوف، وكانوا حلفاء الأوس.

فـى اغضـاب بـنى الأوس حلفائـه الحاليين وقال: "إن زعيم بنى الأوس سعد بن معاذ[1] مـريض يعـانى مـن جراحه، وقد جرح فى حربه ضد الأحزاب، وعما قليل ستعود روحه إلى الله، ولذلـك فـإن مـا سينطق به هو إرادة الله وروحه تتحدث به، فاسألوه، وكل ما سيقول به سينفذ ".

وكـان سـعداً، حـتى فى لحظات حياته الأخيرة، يتوق إلى الانتقام من أعدائه، الذين رشقوه بسهم الموت فنطق بالحكم القاسى: " ها أنذاك أصدر حكما بأن يقتل كل من.

نـرى مـن الـرجال بالسيف، وأن يباع النساء والأطفال بيع العبيد وتكون كل أملاكهم وثـرواتهم غنـيمة لأبـناء المؤمـنين. ونفـذ محمـد حكـم سعد، كما لو كان حكما إلهيا[2].

---

(١) كان سعد سيد الأوس، وهم حلفاء قريظة فى الجاهلية، وقد توقع يهود أن هذه الصلة تنفعهم، وتوقع الاوس أيضا من رجلهم أن يتساهل مع أصدقائهم الأقدمين. لكن سعدا لم ينس – فى ضجيج الـرجاء الموجه إليه – أن الإسلام وأبناء المدينة وثمارها وحرثها ونسلها وحرماتها لم تنج من وطأة الأحزاب المهاجمين إلا بأعجوبة خارقة. وأن بنى قريظة هؤلاء ومن آووهم كانوا المحرضين والشركاء المقبوحين فى هذه الحرب التى أعلنت لاستئصال التوحيد الحق واجتياح أهله. ولم ينس سعد: كيف نقضـت قريظة عهدها واستقبلته بالألفاظ البذيئة، عندما ذهب يناشدها الوفاء: ألم يقل لهم يومئذ: أخشى عليكم مثل يوم بنى النضير وأمَر منه؟ فكان ردهم عليه، أكلت إير أبيك!!

لذلـك ما لبث سعد أن صاح بقومه – وقد أكثروا عليه الرجاء – قد آن لسعد ألا تأخذه فى الله لومة لائم" (راجع الشيخ محمد الغزالى: فقه السيرة، دار الشباب، باتنة الجزائر، ص ٣٤٠ – ٣٤١).

إذن لم تكن شهوة الانتقام هى التى حركت سعدا للنطق بهذا الحكم، بل محاسبة بنى قريظة على ما اقـترفوه فى حق الإسلام ودعوة الحق، ولعلمه أنه لو كانت الدائرة قد دارت على المسلمين لكان هؤلاء اليهود قد أعملوا السيف فى رقاب أصحاب الدعوة بلا رحمة.

(٢) ورد فى سيرة ابن هشام ق ٢ ص ٢٣٩ – ٢٤٠، وفى رواية النبى ومسلم، أن رسول الله ﷺ قـال رداً على حكم سعد بن معاذ: لقد حكمت فيهم بحكم الله من فوق سبع سموات. وقد وافق ذلـك قـانون الحرب فى شريعة بنى إسرائيل. فقد جاء فى سفر التثنية الاصحاح ٢٠: ١٠ – ١٣: "حـين تقترب من مدينة لكى تحاربها استدعها إلى الصلح، فإن أجابتك للصلح، وفتحت لك فكل الشـعب الموجود فيها يكون لك للتسخير، وتستعبد لك، وإن لم تساعدك، بل عملت لك حربا، فحاصرها، وإذا دفع الرب إلهك إلى يدك، فاضرب جميع ذكورها بحد السيف وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما فى المدينة – كل غنيمتها فتغنمها لنفسك، وتأكل غنيمة أعدائك التى أعطاك الرب إلهـك". وكانت هذه هى العادة المتبعة فى بنى إسرائيل، فى حياة موسى – عليه السلام – وفى عهد يشوع بن نون خادمه وقائده عند غزوهم لأرض كنعان، حيث كانوا يحرمون بحد السيف كل من فى المدن الـتى يحتلونها. ففى سفر العدد نجد موسى – عليه السلام – بعد أن هاجم المديانيين وعاد جنوده منتصرين يقـول لهم بعد أن سبوا النساء والأطفال ونهبوا جميع البهائم والمواشى وكل الأملاك وأحرقوا جميع المـدن بمساكنها وحصونها: " هل استبقيتم الإناث كلهن. إن هؤلاء هن اللائى حملن بنى إسرائيل بمؤامرة بلعام على أن يتمردوا على الرب فى أمر فغور فحدثت الضربة فى جماعة الرب. فالآن =

واجـتزوا بالسـيف رؤوس سـبعمائة رجـل من أبطال بنى قريظة ومن بينهم رؤسائهم بنى أسـد وحـيى، وتم هـذا فـى أعـالى المديـنة، فى سوق المدينة ورموا جميعاً فى بئر واحدة. ويدعـى مكـان قتـلهم منذ ذلك الحين بإسم "سوق بنى قريظة" ولم ينج أحد من كل بنى قـريظة[1]. وكان هناك رجلٌ عربيٌّ من أشراف بنى الخزرج اسمه ثابت تذكر ما فعله معه حلـيفه الـيهودى زبـير بـن باطـه، حينما أنقذه من الموت ومن العبودية الأبدية فى أثناء حـرب قبائل بنى قايلة (يقصد الأوس والخزرج) بينهم وبين بعضهم، وسجد العربى أمام محمـد وتوسـل إليه أن يعفو عن حياة الرجل الذى أنقذه من الموت، واستجاب له محمد وأمـر بـالعفو عـن الـرجل وأن تُعاد إليه نساؤه وأطفاله وممتلكاته. وأسرع العربى المعترف بالجمـيل ليبشـر الـرجل بصـنيعه الحسن. وأجاب اليهودى ابن باطه المقيد فى السلاسل وهـو رجـل عجـوز مـتقدم فـى السـن: " شـكرا لك، ولكن قل لى: ما الذى حدث لزعيم قبيلتـنا كعـب بـن أسـد، هـل مـازال حياً؟" " لقد مات"، أجاب ثابت " وماذا حدث لحـيى بـن الأخطـب الرئـيس فـى إسـرائيل؟" " لقـد مـات" وماذا حدث لعوزيئيل بن صـموئيل المحـارب الـبطل الشـجاع؟" لقـد مـات" " إذن فدعونى أموت"، فما الداعى لكـى أعـيش"، قال زبور: " وأنت يا حبيبى المخلص لعهدى، اصنع بى جميلاً واقتلنى بيدك، لأنه أفضل لى أن أموت بيدك من أن أقع فى أيدى رجال محمد القساة، فيسيئون معاملتى"[2].

= اقتلوا كل ذكر فى الأطفال وكل امرأة عرفت مضاجعة رجل اقتلوها. وأما إناث الأطفال اللواتى لم يعرفن مضاجعة الرجال فاستبقوهن لكم " (سفر العدد ٣١ : ١٥ – ١٨).

وقـد كـان ما عامل به رسول الله ﷺ بنى قريظة مما اقتضت سياسة الحرب وطبيعة القبائل العربية واليهودية، وكان لابد من عقوبة صارمة، تكون درساً للعابثين بالعهود والمحالفات.

(١) قـال اليهود لسيدهم كعب بن أسد وهم يساقون لمصارعهم، ما تراه يصنع بنا؟ قال أفى كل موطـن لا تعقلون؟ ألا ترون الداعى لا ينزع وإنه من ذهب منكم لا يرجع؟ هو – والله – القتل. وحفـرت الخـنادق بسـوق المدينة لتنفيذ الحكم وسيق إليها اليهود. (الشيخ الغزالى فقه السيرة، ص ٣٤١).

(٢) جريتس . تسفى: " كتاب تاريخ إسرائل" (سيفر دِفْرِى يمى يِسْرائيل)، ترجمة إلى العبرية مع إضافة حواشى وتعليقات وإيضاحات: شاؤول بينس رابينو فيتس، الجزء الثالث ، ص١١٥ – ١١٧

وقبل أن نقارن بين النص الوارد فى كتاب جريتس عن هذه الواقعة التاريخية، وبين قصيدة تشرنحوفسكى، سنتعرف على القصيدة اولا، لنرى كيف تناول تشرنحوفسكى هذا المشهد التاريخى فى هذه القصيدة.

الفقرة الأولى من القصيدة مقسمة إلى جزئين متساويين على النحو التالى:

أمـــــن أجـــــل هــــذا تخليــــت عــــنى
هـــا، يـــا إلهـــى، لقـــد حـــان يومـــى
حــــتى أرى عــــدوى يتغلــــب عــــلى
ويـــــــأفل نجـــــــم قبيلـــــــتى؟

قـــم يـــا أخـــى، وفـــك الأغـــلال.
هـــــل جـــــزاء الخـــــير الشـــــر؟
هـــــا هـــــى زوجـــــتك وبـــــناتك
وســـــتعيش بـــــبركة الـــــرب!

إن اليهودى هنا يتوجه إلى ربه ثائرا ويائسا، ولكن العربى يسرع إليه ويواسيه، ويخبره بأن المسلمين قد عفوا عنه وعن أهل داره. ولكن اليهودى لا يكتفى بالخلاص، ويريد ان يعرف ماذا حدث لكبار رجال قبيلته، ويسأل والعربى يجيبه، ويدور الحوار بينهما عبر ثلاث فقرات على النحو التالى:

وزعـــــيم قبيلتـــــنا أيـــــن هـــــو:
أيـــــن ابـــــن كعـــــب: أســـــد؟
لقـــــد قلـــــنا: ســـــيبيد شـــــعوبا
وســـــيعش اسمـــــه إلى أبـــــد الآبديـــــن
اكتأبـــــت مـــــثل عواصـــــف الـــــيمن
الســـــماء، الـــــتى أشـــــاوت
فـــــى أعـــــالى حقـــــول المديـــــنة
أســـــد بـــــنى كعـــــب مـــــات.

وابـــــن أخطـــــب،[1] أيــــــن هـــــو،
ذلـــك الشـــجاع فـــى حومـــة الوغـــى؟
هــــــل مـــــــات وهلكـــــــوا
أجـــــاويد شـــــعب الكـــــتاب؟
تلاشـــــــت خــــــيام قـــــيدار[2]
حـــــتى يقـــــال: حـــــان الوقـــــت
لاســــــتلال لهيــــــب الســــــيف
كذلـــك بـــن أخطـــب، هـــو الآخـــر مـــات

وعوزيئـــــــيل بــــــن سمـــــــايل
هــــل مـــازال عـــلى قـــيد الحـــياة؟
لقـــــد ارتــــوى ســــيفه بــــالدم،
ولم تقــــل ســــهامه كفــــانى،
وكانـــت حوافـــر أحصـــنته تحمـــل عـــلى العـــدو
فــــترى الرعشـــــة فــــى أعدائـــــه
فـــلا تقـــوم لهـــم قائمـــة بعـــد ذلـــك
عوزيئــــيل بــــن سمــــايل مـــــات!"

---

(١) عندما جئ بحيى بن الاخطب، ليلقى جزاءه، نظر إلى رسول الله ﷺ ثم قال: أما والله مالمت نفسى فى عداوتك، ولكنى من يخذل الله يخذل، ثم أقبل على الناس فقال: أيها الناس لا بأس بأمر الله، كتاب وقدر، وملحمة كتبها الله على بنى إسرائيل ثم جلس فضربت عنقه. (الشيخ محمد الغزالى: فقه السيرة، ص ٣٤٢).

(٢) خيام قيدار: المزاميرا: ٥، وقيدار هو أحد أبناء إسماعيل.

إن الأسئلة فـى هذه الفقرات الشعرية طويلة، بينما الإجابات قصيرة. إن الإجابة فى الفقـرة الأولى تـتكون مـن سطرين، بيـنما تتكون الإجابة فى الفقرتين الثانية والثالثة من سطر واحد وكل إجابة منها تنتهى بكلمة " مات"، التى تنزل كالصاعقة.

وبعـد ذلـك يحاول العربى أن يجعل اليهودى يتراجع عن قراره بالموت، ولكن مسعاه لا ينجح.

لقـــــد تمرغـــــــتُ فـــــى الـــــتراب
وعشـــــــت يــــــا ابـــــن باطـــــه
هـــــــل هــــــذا هــــــو جــــــزائى؟
لم لا تجازيـــــــــــنى إلا بالشـــــــــر!
إذا كنــــــت تؤمــــــن بــــــالعهد
فهـــــذا الـــــيوم هــــو يــــوم فاجعــــة
مــــــا جــــــدوى الحــــياة لى؟ فلأمـــــت
بــــــيدك، يــــــا ابــــــن ثابــــــت!

وقـد نفـذ العـربى مـا طلـبه مـنه اليهودى، ولكن القصيدة لا تحتوى على ما بعد هذا المشهد، ويختتم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات:

وكســــــــــقوط قـــــــــريظة معـــــــــا
مـــــع زعــــــيمهم فــــــى ســــــاعة الوغـــــى
ركـــــــــع النضــــــــير وقايلــــــــــة
وســــــائر أبــــــناء شـــــعب الكـــــتاب،
ولكـــــن إسمهـــــم ســـــيبقى مزدهـــــرا وســـــيعيش
فــــــى مــــــناحة أشـــــعار العـــــرب
فــــــى مــــــنظومات الـــــــبوادى
وفــــــى أصـــــداء بـــــوق القـــــتال

وبمقارنة النص التاريخى لجريتس وقصيدة تشرنحوفسكى نلاحظ ما يلى:

أ- إلتزم الشاعر بكل ما ورد فى النص التاريخى، من حيث تسلسل الأحداث ووقائعها والشخصيات الواردة فيه، دون نقصان أو إضافة.

ب- إلتزم الشاعر بالبناء الديالوجى، الوارد فى النص التاريخى. ففى النص التاريخى توجد ثلاثة أسئلة يسألها اليهودى، وثلاث إجابات يرد بها العربى. وفى "البالادا" نفس الشئ، والمحادثة بينهما تنتهى فى كل من النص التاريخى و " البالادا" نهاية واحدة.

جـ - إلتزم الشاعر بالكلمات، التى استخدمها المؤرخ اليهودى جريتس. ففى النص التاريخى يجيب العربى على أسئلة اليهودى الثلاثة ثلاث إجابات مختصرة قائلا: "لقد مات" أو " مات"، وفى " البالادا" يجيب أيضا ثلاث إجابات قصيرة: فى أعالى حقول المدينة أسد بن كعب مات.

د- لم يخرج الشاعر عن النص التاريخى لجريتس، إلا فى تحديد هوية شخصية الشاعر. لقد ذكر المؤرخ أن اليهودى " رجل عجوز جداً" ولكن الشاعر رأى ألا يصوره فى صورة شيخ طاعن فى السن، وصوره فى صورة رجل لم يصل إلى خريف العمر. كذلك فإن المؤرخ ذكر أن بنى قريظة قد قتلوا جميعاً بالسيف وتم إلقاءهم جميعاً فى بئر، ولكن الشاعر اختار لهم الموت فى ميدان القتال لإضفاء صفة البطولة على الصورة التى ماتوا بها

هـ - أخطأ الشاعر فى ذكر الأسماء، فذكر أسد بنى كعب، بدلاً من كعب بن أسد، وأشار إلى القبيلتين العربيتين الأوس والخزرج، باسم بنى قايلة، ووضعهما ضمن أبناء شعب الكتاب، أى القبائل اليهودية.

ولم يتناول تشرنحوفسكى موضوعات المتصلة بالإسلام فى صورة قصائد قصصية آخرى (بالادا)، حيث كتب هاتين القصيديتين فى عام ١٨٩٦، ولم يكتب غيرهما بعد ذلك. ولكنه بالرغم من ذلك، تطرق إلى موضوع الإسلام فى قصيدة بعنوان " إلى الشمس (إبل هاشيمش) فى السونيتا العاشرة (١٩١٩). وفى عام ١٩٣٤ كتب قصيدة أخرى بعنوان "طوبى للساقطين فى الحرب" (آشرى هنوفليم بَمِلْحاما) تنعكس فيها رغبته الجامحة من أجل تشويه وجه الإسلام المشرق، بوصفه إياه بأنه دين قام بحد السيف، وأن العرب قوم عطشى للدماء تجتاحهم الرغبة الجنسية التى لا تخبو فى داخلهم:

طوبى للمنطوين تحت الراية
العائدة من النصر الأخير
في حرب حاسمة- ستزيد فيها أغنامه وعجوله
هناك من سيحمل هلالا من الفضة في سلسلة
هدية لزوجته
وهناك من سيقود أسيرة مختارة
إلى مخدعه.

الحمير الثلاثة:

من قصائد تشرنحوفسكي، التي تطرق فيها إلى تناول الإسلام، قصيدة " الحمير الثلاثة" (شالوش أتونوت)، التي كتبها عام ١٩٣٩. والحمير الثلاثة هي: الحمار الأسود والحمار البني والحمار الأبيض. وهذه الحمير الثلاثة تشق طريقها وتسير رويدا رويدا ويمر ثلاثتهم على مئذنة مسجد، وعلى باب دير، وبجوار خرابة مقدسة، وكل حمار عليه حمله:

ثلاثة حمير يمشون متهادين في طريقهم،
ثلاثة حمير- من بئر سبع إلى دان،
الحمار البني والأسود والناصع البياض- على مهل
مر الثلاثة على مئذنة مسجد
فركع الأسود- حين سمع الأذان
ومر الثلاثة بجوار مدخل دير
فحط البني أمام ايقونة مجدولة
ومر الثلاثة على خرابة مقدسة
فوقف الناصع البياض خافضاً رأسه.

وكل واحد من هذه الحمير الثلاثة يحمل رمزا يدل على هويته:

عــــلى ظهـــــر الأســـــود ســــــيف كـــــبير
وعــــلى ظهـــــر البـــــنى، ملقـــــى صــــليب
وعـلى ظهـر الأبيض الناصع سرج من الذهب فحسب
لــــيس عــــلى ظهـــــره ســـــوى الســـــرج
وبســـرعة فـــى أيامـــنا ســـيركب علـيه المســيح.

والشاعر هنا، يستخدم رمز الحمار على النحو، الذى استخدم به فى العهد القديم:

" ابـتهجى جـدا يـا ابـنة صـهيون، واهتفى يا ابنة أورشليم هوذا ملك يأتى إليك هو عـادل ومنصـور ووديـع وراكـب عـلى حمـار وعـلى جحـش بـن أتان" (زكريا ٩ : ٩). والألـوان المخـتلفة فـى هـذه القصـيدة تلعـب دوراً هامـاً فنياً. إن تأكيد لون الحمار يقرب القـارئ إلى المغزى الذى يعنيه الشاعر، لأن حمار المسيح، حسب الاسطورة الشعبية، هو حمـار أبـيض. كذلـك فقـد ورد فـى " العهـد الجديـد"، أن يسـوع أتى إلى أورشليم على حمـاره، وفـى القرآن توجد قصة الإسراء والمعراج التى تشير إلى أن محمد ﷺ قد أسرى به إلى القدس والسماء السابعة على حصان أبيض هو البراق.

وفى هذه القصيدة يريد تشرنحوفسكى أن يؤكد فكرته الخاطئة عن الإسلام مرة أخرى فـيجعل الحمـار الأسـود الـذى ركع أمام المسجد بسبب تأثير صوت الأذان- لا يحمل إلا سيفاً، والحمار البنى يحمل صليباً، رمزاً للمعاناة والآلام ويذكرنا بالحروب الصليبية. أما الحمـار الأبيض الذى على ظهره سرج من الذهب، فهو حمار لا وجود له، لا فى الماضى ولا فـى الحاضـر، بـل فى المستقبل، حيث سيأتى الخلاص عن طريق إصلاح النفس من الداخـل لأن الخرابة المقدسة لا تحدث أى تأثير، لا على السمع ولا على العين ولا على أيـة حاسـة تجعل الحمار يتوقف أمامها. إن تشرنحوفسكى بهذه الرموز يؤكد مرة أخرى عنصريته اليهودية، حيث يقف موقفاً عدائياً من كل من الإسلام والمسيحية ويرفضهما.

وعـلى أى الحـالات، فـإن هـذه القصـائد الإسـلامية ضمن إنتاج تشرنحوفسكى تعتبر حلقة جديدة فى سلسلة العداء اليهودى للإسلام، وتعبر عن موقف عنصرى يهودى تجاه الإسـلام، وتعتـبر إضـافة جديـدة إلى الموضـوعات الـتى تـناولها الشعر العبرى الحديث، واسـتحدثها تشرنحوفسـكى فـى إطار الموضوعات الأخرى التى أدخلها إلى الشعر العبرى الحديث.

(٢) التحلل الروحى اليهودى فى القرن العشرين
قراءة فى شعر بياليك*

ولد حيـيم نحمـان بيـاليك عـام ١٨٧٣ فـى قـرية رادي بمقاطعـة فولهينيا الروسية، وتمثلـت فـى حـياته كـل صـور الحـياة الـيهودية التقليدية التى سادت الجيتو اليهودى الواسـع (منطقة الاستيطان) فى روسيا. وقد مرت طفولته بنفس الأطوار التى يمر بها طفل الجيـتو، فـتلقى مـبادئ التعليم على أيدى معلمين قساة وأغبياء، لقنوه الأبجدية العبرية والأجـزاء الأولى مـن التوارة فى "الحيدر" (يقابل الكتاب عند المسلمين). وبعد ذلك واصل تلقـى علـوم الديـن فـى المـراحل المخـتلفة من التعليم الدينى اليهودى المتمثلة فى " بيت همـدراش" (مكـان للعـبادة والدراسـة الديـنية)، ثـم " اليشـيفا" (المعهد الدينى العالى)، وعـندما هبـت ريـاح " الهسـكالاه" (حركة التنوير اليهودية فى العصر الحديث ١٧٨٠-١٨٨٠)، على المجتمع اليهودى فى روسيا ثار فى نفس بياليك الشك فى صحة عدد من المعـتقدات والتقاليد الدينية اليهودية. وفى عام ١٨٩١ اتجه إلى أوديسا حيث تعرف على الـزعماء الفكـريين للإحـياء القومـى العبرى، وتقرب كثيرا من آحاد هعام المفكر والكاتب الـيهودى داعـية الصـهيونية الروحية الذى أثر كثيرا على فكر بياليك. وانضم بياليك إلى مـنظمة صـهيونية تسـمى (أبديـة إسـرائيل) تمثلـت فيها رياح المثاليية القومية اليهودية. وخـلال إقامته فى أوديسا كتب قصيدة (موتى الصحراء) وثار فيها على الشتات اليهودى وعـلى حـياة "المـنفى". وقـد أحدثـت قصـيدته (فـى مديـنة الذبـح- ١٩٠٣) ضـجة فـى الأوسـاط الثقافـية الـيهودية حيـث حفـزت الشـباب الـيهودى لتنظـيم حركة الدفاع عن الـنفس. وقـد ترأس تحرير القسم الأدبى فى مجلة (هشيلواح) (١٩٠٤- ١٩٠٩) ، التى كـان يصـدرها (آحاد هعام) واشتهرت بمهاجمة صهيونية هرتسل. وقد عبر فى قصيدته (سـفر النيران) عما أسماه بالمشكلة اليهودية الروحية من خلال خلفية الثورة الروسية عام ١٩٠٥. أحـب الماضـى الـيهودى حـباً رومانتيكـياً، وسـعى للحفاظ على التراث العبرى

* نشرت هذه الدراسة فى صحيفة " المساء" القاهرية — ٢٥ يناير ١٩٧٤ (ثقافة وفن — ص ٦).

الكلاسيكى لكى يضعه فى خدمة الإحياء القومى الصهيونى، وجمع فى هذا الإطار أشعار الشاعرين العبرانيين (ابن جبيرول وموسى بن عزرا) ثم قام بجمع شتات (الهاجاداه) التى تعبر عن روح التلمود. كرس شعره لخدمة الإحياء القومى العبرى واعتبره الصهيونيون بمثابة "الشاعر القومى لليهود"، ولا تخلو كتاباته من روح العنصرية اليهودية والاحتقار والحقد نحو سائر الشعوب الأخرى. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥. توفى عام ١٩٣٤ ودفن فى تل أبيب..

وشعر بياليك يقدم صورة موجزة وصادقة للوضع الذى اكتنف الكثيرين من اليهود فى شرق أوروبا، التى كانت حتى الحرب العالمية الثانية أهم مركز يهودى على الإطلاق من حيث وفرة الإنتاج العقلى، ومن حيث الوعى الثقافى. ويعبر شعر بياليك عن المسائل الخطيرة التى بدات تشغل العالم اليهودى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والتى وضعت اليهود فى وضع لم يواجهوه فى تاريخهم من قبل، حيث جعلهم يواجهون تساؤلات لا تزال تنتظر الحل حتى اليوم، ومن ذلك علاقة اليهودى المعاصر بالتراث الروحى لليهودية التقليدية، بكل ما تنطوى عليه هذه العلاقة من مغاز بالنسبة إلى تعيين الماهية الحضارية للمجتمع اليهودى، وتحديد الركائز والأسس التى يقوم عليها التعليم والتربية فى المدارس اليهودية.

ولعله فى سبيل إدراك هذا الوضع تجدر الاستعانة بالمؤرخ اليهودى (إسحق بير) فى تحديده للفترة التى سبقت منتصف القرن الثامن عشر حيث قال: "إن فترة موحدة تضم تاريخ شعبنا منذ أيام (الحسيديم)- (الأتقياء الأوائل فى القرن الثانى قبل الميلاد) حتى بداية عصر التنوير الحديث (الهسكالاه). وتسيطر على الشعب الإسرائيلى طوال هذه الفترة مفاهيم دينية واجتماعية وتاريخية ذات أثر خطير فى تشكيل عالمنا الداخلى، وفى تعيين مكانتنا فى العالم المحيط بنا".. ويقول المؤرخ فى موضع آخر: "إنه بالرغم من أنه كان للدين فى تاريخ اليونان والرومان وفى تاريخ أوروبا فى القرون الوسطى تأثير حاسم، فإنك تجد لدى هذه الأمم، بالرغم من ذلك، فصولاً فى السياسة والأدب لا دخل للدين فيها، مما يدل على أن تلك الشعوب قد وفقت فى عزل هذين الميدانيين عن سلطان الدين عزلاً تاماً. أما عندنا فإنك لا تكاد تجد مثل هذين الميدانين فى الزمن القديم. ومن باب أولى فى القرون الوسطى حتى عشية "عصر التنوير الحديث"".

الأدب العبرى:

لقد كان للدور المركزى الذى لعبه الدين فى حياة اليهود، أثر عظيم فى تحديد طابع الإنتاج الأدبى اليهودى حتى عصر التنوير "الهسكالاه".. ويرجع ذلك إلى أن معظم الجهود الذهنية التى بلغت ثمارها مستوى رفيعاً فى ميادينها الخاصة انصرفت إلى الأدب الدينى بمختلف الأشكال والأساليب، بحيث غلبت الدراسات التوراتية والتشريعية عليه. والجدير بالذكر، أن هذه الدراسات كانت فى غالب الأحيان غاية فى حد ذاتها، ولم يكن لها علاقة تذكر بالحياة العملية، بحيث غدا (طالب العلم الدينى)، الذى يكرس حياته لهذه الدراسات مثالاً أعلى فى المجتمع اليهودى، الذى كان يمنحه مركزاً ممتازاً فى سلمه الروحى. ومن جملة ما تضمنه ذلك الإنتاج الأدبى الطقوس الدينية والأدب الفلسفى العميق للخاصة والكتابات الشعبية فى الأخلاق لعامة الناس.. وعبر كل هذا الإنتاج حظى بمركز الصدراة، علم الغيب الذى تطلع إلى كشف أسرار اللاهوت ونظام الكون، وتناول كذلك حساب موعد يوم الخلاص لليهود والعالم بأسره، والذى تتضمنه بالذات كتابات (القَّبالاه). ومعنى هذا، هو أننا إذا تحدثنا عن الأدب العبرى فى القرون الوسطى وحتى العصر الحديث، فإننا نستهدف أول ما نستهدف الانتاج الذى يغلب عليه الطابع الدينى..

على أن الأدب العبرى لم يخل من الإنتاج العلمانى فى فترات مختلفة. ففى أسبانيا، فى عهد الحكم العربى الأندلسى، بلغ الشعر العبرى فى الفترة الواقعة ما بين القرنين التاسع والرابع عشر شأنا بعيدا من الازدهار. كذلك كان لليهود فى إيطاليا شعر لم يتسم بالطابع الدينى. ولكن هذه المحاولات يمكن اعتبارها ظواهر جانبية فى مجال الإنتاج الأدبى اليهودى، نظرا لانعدام عنصر الاستمرار فيها. إذن لقد كان العالم اليهودى حتى عصر "الهسكالاه" عالماً روحانياً شديد التقيد والإلزام، يقوم على وجوب أداء ما تفرضه القوانين الدينية الكثيرة أداء يوميا وذلك فى محيطات أجنبية كثيرا ما كانت تناصب اليهودية العداء. وقد نفذ الدين إلى كافة مجالات الحياة، وأثر أيما تأثير فى حياة الفرد، بحيث كانت مختلف شئون الفرد اليهودى وأمور دنياه اليومية تحدد ضمن نطاق الطائفة اليهودية وبموجب قوانينها.

وقـد كان هذا الوضع ينطبق على العالم النفسى للفرد أيضا. لقد كان عالماً يمتاز بشعور مـن (الـثقة الروحـية) أو مـا يمكـن تسميته (بالمناعة) ضد التخبطات الروحية، ذلك لأن الديـن الـيهودى كـان قـد وفـر للفـرد جوابا لكل مشكلة من مشكلات حياته، وأوضح له الغايـة مـن وراء كل شئ. وفى هذا الصدد يشير الفيلسوف اليهودى (مارتن بوبر)، إلى ما يسميه الفارق بين ما يسميه بعهود (الحياة المصونة) وبين (الحياة غير المصونة).

يقـول الفيلسـوف (بوبر): " فى عهود (الحياة المصونة) يرى الإنسان العالم موئلاً له، ومـلجأ، بينما يرى نفسه فى عهود (الحياة غير المصونة) وكأنه يعيش فى العراء، ولعله لا يجـد فـى عالمـه ولـو أربعـة أوتاد يشد بها خيمته". ولاريب أن هذا التعريف (للحياة المصونة) ينطبق على حياة اليهودى فى تلك العقود، كما ينطبق على حياة الفرد المسلم أو الفـرد الكاثوليكى فى العهود الموازية، والتى لعب فيها الدين دوراً كبيراً فى حياة الأفراد والجماعـات. ولعله يجوز، أن نطبق هذا التمييز بين (الحياة المصونة) وبين الحياة (غير المصونة) على اليهودى فى عصر ما قبل التنوير وبين اليهودى فيما بعد هذا العصر. ولعل أصـدق مـثال عـلى ذلـك، هـو الشـاعر اليهودى الروسى حييم نحمان بياليك الذى يعود شـعره إلى (عصـر مـا بعـد التـنوير) حيـث بـدأ الـتحطم الحقيقي لطابع الحياة اليهودية التقليدية.

فقدان الحتمية الدينية:

إن الموضـوع الرئيسـى فـى شعر بياليك هو فقدان الحتمية الدينية، بالمقارنة المستديمة بـين عالمـه كإنسـان يعتـنق فكـره الإحـياء القومى العلمانى، وبين عالم آبائه الذين كانوا يتمسـكون دومـا بإشـعال جـذوة نـيران الديـن ومـثله وتقاليده. ومن هنا فإن القارئ لشعر بياليك لا يملك إلا أن يلاحظ عمق التناقض فى موقفه من التقاليد الدينية اليهودية وعظم تخـبطاته بـين كونـه رجـل النهضة القومية العلمانية من ناحية، ورجل التراث اليهودى بحكـم نشـأته مـن ناحية أخرى. إن الشاعر رغم تعليمه وتربيته التقليدية وإيمانه بالدين الـيهودى، لم يكن بقادر على اعتبار الدين اليهودى بفرائضه وقيمه الروحية شيئا يخص الماضـى المـندثر فحسـب. كما لم يكن فى وسعه كذلك، على ضوء تشبعه بالدعوة للإحياء القومـى أن يرضـى بالسـذاجة التى كان يمتاز بها إيمان الأجيال الغابرة. ونحن نقرأ أولى

ملاحظـات بياليـك عـن هـذا الصراع فـى قصـيدة من قصائده المبكرة وهى (التجوال فى الآفـاق) الـتى كتـبها عام ١٨٩١ حينما كان شابا وترك (فولجين) عائدا إلى أوديسا. لقد شـعر بخيـبة أمـل حينـئذ مـن علامات التحلل الروحى المبدئى، حتى فى أشد الحصون الـيهودية، فى الأكاديمية التلمودية الكبرى، وبينما هو نفسه قد ترك الحصن وانطلق إلى العـالم الكـبير، فـإن روحه اللاواعية كانت تشتاق إلى السلام الروحى لطفولته الذى يرمز للحياة الروحية:

حـــتى أيـــام تـــيهى ونفـــيى
لم تمـح مـن قلـبى ذكـريات طفولـتى
إنهـا مطـبوعة فـى نفسـى وملازمـة لى
كالخـتم عـلى قلبى وكالوشم على يدى.

وهـنا يحـاول الشـاعر، تأكـيد تماسـكه، رغـم الصـراع الذى يعمه فى مواجهة الرياح الجديـدة. ولكـنه مـع ذلك كان على استعداد فى لحظة من لحظات اليأس أن يتأقلم مع المتأقـلمين ويسـاير الحـياة الجديـدة. وفـى قصيدته " لدى عودتى" (بتْشوفاتى) ١٨٩٢ - يقول:

لم تـــتغيروا عـــن ســـابق عهدكـــم
القديـــم تقـــادم، ولا جديـــد
ســـآتى يـــا إخواتـــى لرفقـــتكم
ولنفســـد معـــا حـــتى الـــتحلل

ولكـن مرة أخرى، وفى خضم الصراع وهربا من ضجر عالم الواقع، ورغبة فى التعبير عـن عبث تتبع ظلال المثل الزائلة، يحاول البحث عن السلوى فى صفحات (الهاجاداه) كمصدر من مصادر الرضاع اليهودى تعبيرا عن استمرار صموده فى مواجهة تيارات الرياح الجديدة. وفى قصيدته (إلى الهاجاداه) يقول:

فـــيكِ يـــا صـــفحات التـــلمود
فـــيكِ أيـــتها الأوراق البالـــية

أســـــاطير بديعــــــة وقديمــــــة

وفــى أيــام جــنونى أتــأمل المحــزونين

فــــتجد نفســــى. فــــيك الســــلوى..

ثـم يسـتعرض عـبر القصـيدة المصـاعب التى حلت باليهود، وكيف ان القيثارة كانت تواسـيهم فـى محنـتهم وتخفف عنهم عبء ما يعانون، ولكن هذه القيثارة انتهى عـهدها وزمانهـا ولم يعـد لهـا وجـود، وحلت بدلا منها القصص والأساطير التى تحكى عن روح البطولة اليهودية والتى تضمها (الهاجاداه):

ومـنذ ذلـك الحـين وأنـا أنوح بالأحزان

وأتخـــذ مـــن الهاجــــاداه قيـــثارة لى

وفـى هـذه القصيدة نجد مجاهرة صريحة من بياليك بالشوق إلى الطابع الأقدم والأكثر اسـتقراراً للحـياة الـيهودية. وهـذه الأشـواق هـى تعبير عن المرحلة الأولى من المأساة التى حلـت بالحـياة الروحـية اليهودية، دون تقديم الجانب المأساوى منها، ولكن كلما كانت تمـر السـنوات ويـزداد الدمار فى (بيت يعقوب) كانت حدة المأساة تشعل الشاعر وتجعل صوته أقوى حدة وروحه أكثر حزناً..

على عتبة "بيت هَمِدْراش"*:

وفـى قصـيدته (على عتبة بيت هَمِدْراش) التى كتبها ١٨٩٤، يقف على عتبة (بيت هَمِـدْراش) الـذى يسـتخدمه كرمـز للحـياة الـيهودية الكاملـة عـبر العصـور، لأن المثالـية الـيهودية تصـل إلى ذروتها بدراسة التوراة، ويحاول بث أحزانه فيه، ولكنه يجده خالياً خاويـاً عـلى عروشه. ويصف لنا بياليك الدمار الذى يسود "بيت إسرائيل" حيث ترفرف العناكـب عـلى السـقف والسـطح محطـم، والأعمـدة الـتى تسـند القبة متهاوية والحوائط متشققة، فى الوقت الذى لم تكن فيه روحه بأقل دماراً وتحطماً منها، فيقول:

نسيج العنكبوت يتمايل على سقفك

* " بيـــت همدراش": هو مدرسة دينية يهودية، يتم فيها تدريس كتب الدين والفقه اليهودى، بعد مرحلة "الحيدر" وتستخدم أحياناً لأداء الصلوات ويسمى بالعربية "الكنيس" أو "المدراس".

وأسراب الغربان تتصايح على سطحك الممزق
يا جدران (بيت هَمِدْراش)
يا حوائط الخراب، يا ملاذ الروح القوية
ويا ملجأ الشعب الأبدى
لم تقفون هكذا صامتين
ها أنذا عائد الآن من الوادى النكد
هربت لأقول لكم أنَّ الضربات قد زادت
نحن الأبطال ولكننا ضربنا من الخلف
إننى يتيم وبلا رعاية ومحتاج لرعايتكم
وسأعود إليكم مرة أخرى مسكينا وخجلا ومهزوماً

ثم يحدث تلاحم بين التحلل الروحى العام فى الحياة اليهودية، وبين التحلل الروحى فى نفس بياليك:

ومرة أخرى (يا بيت – همدراش) وقفت على بابك
ذليلاً كالفقير وخاوياً مثلك
أأبكى لخرابك، أم أبكى لخرابى
أم على كليهما معاً أبكى وأنوح.

ثم يشير الشاعر إلى من تركوا عشهم، بحثاً عن حقول أوسع آملين فى العثور على السعادة هناك، ويؤكد أن النصر لم يكن حليفهم لأنهم يهيمون فى أماكن غريبة، وهو يقصد بذلك الشباب اليهود الذين إتجهوا إلى (الهسكالاه)، وفى نهاية القصيدة يحاول تأكيد تمسكه ببقية من الإيمان، جعلت الرب ينقذه من الضياع:

وفى الحقول مازال مازال كثيرون تائهون
أسيموتون موت الصالحين، أم سيجدون الراحة
فى حياة الطالحين، حيث هناك سينسونك للأبد.
لقد تغلب على عدوى، وخلفنى مجردا
ولكننى أنقذت إلهى فأنقذنى إلهى.
لن تنهارى يا خيمة الرب وسوف أعيد بناؤك
وسأحيى الجدران من أكوام ترابك
جف العشب وذبل الزهر ولكن الرب سيبقى للأبد

وهنا نرى الشاعر يرتفع إلى قمم تظهر فيها تأثيرات (العهد القديم)، وتأثر بياليك بأسلوبه.

ومرة أخرى يحاول الشاعر، تأكيد ضرورة التمسك بمثل الدين، محاولاً من خلال ذلك التصدى لما بدأ يغزو روحه وعقله من أفكار جديدة، فنجده فى قصيدته "إن شئت أن تعرف" (إم ييش لا داعت) (١٨٩٨) يؤكد أن سر قوة اليهود وجرأتهم كان هو الدين دائماً:

إن شئت أن تعرف
النبع الذى استمد منه إخوتك المقتولون
فى أيام البؤس والجرأة والبأس
وكيف خرجوا فرحين لملاقاة الموت
وقدموا رقابهم لكل سكين مشحوذة
ولكل بلطة هاوية
وكيف صعدوا إلى الموقد، واندفعوا إلى اللهيب
وماتو ميتة القديسين هاتفين "الرب واحد"*.

(وبهذه المناسبة، فقد أثبت التفسير المادى للفكر اليهودى، أن الدين اليهودى وقيمه وتقاليده لم يكن هو سبب استمرار اليهود، ولكن هناك أسباب أخرى تكمن وراء هذا تتركز فى شخصية اليهودى ذاته، أى أنه ليس هو الدين الذى جعل اليهودى يبقى، ولكن اليهودى هو الذى جعل الدين يعيش ويبقى لأنه فى حاجة إليه لتبرير أسلوب حياته الشاذة).

وبعد أن يكرر الشاعر هذا التساؤل بصور مختلفة، فى خمسة مقاطع، يرد على التساؤل قائلا:

أواه يا أخى المعذب..
إن كنت لا تعلم كل هذه الأمور

---

* عبارة "الرب واحد" تنتهى بها آية التوحيد الواردة فى التوراة (التثنية ٦ : ٤): "إسمع يا إسرائيل الرب إلهنا رب واحد).

فسر إلى (بيت همدراش) القاهر للزمان.
إذهب إليه فى ليالى شباط الطوال
وفى أيام تموز ذات اللظى والنار
إذهب إليه فى النهار.. فى الفجر أو عند انتصاف الليل.
فإن يكن قد ترك الإله بقية صغيرة من الناجين..
فقد ترى عيناك فيه، حتى اليوم بين ظلال جدرانه..
وفى الضباب، فى زاوية، أو جانب الموقد..
سنابل قليلة كأنها ظل لما اندثر
يهود واجمون
يحاولون نسيان عذابهم..
فى صفحة قديمة من صحف التلمود*
يحاولون أن نسيان إملاقهم فى قصص قديمة يروونها
وأن يطردوا همومهم بلحن مزمور يرتلونه**
أواه ما أسخفه من منظر فى عين الغريب لا يفهمه!

فى هذه القصيدة نجده يحاول أن يجد لنفسه مخرجاً من موجة الصراع النفسى الذى يعتركه، فلا يجد إلا أن يعود لنمط الحياة اليهودية المقننة داعياً إليه بنى دينه، وهى العودة التى اعتقد انها ستجعله يصمد لكل المصائب ويتغلب على كل ما يصادفه من عذاب..

---

* التلمود: هو المجموعة الأساسية للقوانين وشعائر العبادة الأساسية. ويعتبر التلمود (الشريعة الشفهية) للدين اليهودى فى مقابل الشريعة المكتوبة وهى "التوراة". وقد كان التلمود ولا يزال يمثل الصدارة بين المصادر الدينية لدى اليهود، ومازالت تعاليمه المكتوبة هى التى توجههم. ونظرا لأهمية التلمود فقد حرص بياليك على جمع أساطير (الهاجاداه) التى تمثل الجانب القصصى منه وبسطها ونشرها بين اليهود كوسيلة لبث قيم التلمود بين اليهود.

** المزامير: من العقائد المتوارثة لدى اليهود، إن كتاب المزامير (تهيليم)، ألفه الملك داود، وقد أدرجت أجزاء كبيرة منه فى كتب الصلوات اليهودية. وجرت العادة لدى اليهود أن يتلوا المزامير فى أوقات الضيق والشدة.

*الدين وسيلة والصهيونية غاية:

لقد كانت هذه وسيلة الصهاينة لإيهام اليهود بأن القومية اليهودية لا ترفض الدين بل تدعو إلى التمسك به، لأنه التعبير الحي عن التاريخ اليهودي، وذلك لأن الصهيونية كانت ومازالت ترى أن الدين وسيلة وأن الصهيونية غاية. ولكن سرعان ما تكتمل المأساة حينما يطل بياليك حوله، فيجد أن الجميع من حوله قد تخلوا عن هذه الطريق القديمة للحياة، وأعرضوا عن المصدر الرئيسى للثقافة اليهودية وانجرفوا وراء تيار الثقافة الحديثة. وفى قصيدة "بمفردى" (لْفادى) يوليو ١٩٠٢، يعبر الشاعر فى ألم مبرح عن شعوره بالوحدة فى (بيت همدراش) ويئن فى حسرة وتئن معه الروح المقدسة. ومع أنه يذوب شوقاً إلى العالم الساحر الخارجى، فإن روابطه بعالم التقاليد تجعل الفراق عسيرا عليه فتبقى نفسه مجزأة بين العالمين:

كلهم حملتهم الريح، كلهم جرفهم النور..

وترنم صباح حياتهم بنشيد جديد

وأنا فرخ وحيد أنسيت من القلب تحت أجنحة الروح المقدسة..

وتستمر هذه الحالة النفسية مع بياليك، حالة التخبط بين الانجراف فى تيار القومية العلمانية وبين الاستسلام لمثل الدين الآخذة في الزوال. ولكن سرعان ما يفقد حماسه من أجل الروح القديمة لإسرائيل، التى كان يرمز لها عادةً (بيت همدراش) أو بالكتب الثمينة الدينية ذات الأوراق الصفراء. وكان يمكن القول بأنه ربما كانت هذه حالة نفسية طرأت على بياليك فى فترة من فترات الصراع الداخلى الحاد فى نفسه، ولكنها فى الواقع ظلت تلازمه، بحيث أصبح واضحاً بالنسبة لقارئ شعره، أنه كانت هناك عبادة وإيمان داخل نفسه. ولكن توهجهما كان يبرق وينطفئ تبعاً لحالته النفسية، إلى أن اندثر هذا البريق تماما. ومن هنا بدأت علامات التحلل الروحى اليهودى لدى الشاعر الذى كان انعكاساً صادقاً فى تعبيره عما يعم العالم اليهودى فى ذلك الوقت.

أمام دولاب الكتب:

وفى قصيدته "أمام دولاب الكتب" (لِفْنى آرون هَسْفاريم) ١٩١٠، يقول مخاطباً الكتب الدينية، التى تمرد عليها وهى رمز أخر من رموز الحياة اليهودية القديمة، التى

أصبحت مرفوضة بكل ما تمثله من قيم دينية، والتى انقطع ما كان بينه وبينها من أواصر، لدرجة أنه لم يعد يفهم دواعى استغلاق أسرار تتضمنها، كانت سهلة الإدراك بالنسبة له من قبل:

ألم أدرك شبابى معكم أنتم فقط.
وكنتم لى كالحديقة فى حر يومى القائظ
وكنتم لى كالوسادة فى ليالى الشتاء..
وتعلمت ان أحفظ فى أوراقكم تذكار روحى..
وأن أضمِّن سطوركم أحلامى المقدسة..
والآن وبعد مرور وقت طويل..
بعدما صرت مجعد النفس والجبين..
ها هى دورة حياتى تعيدنى وتضعنى أمامكم ثانية..
أيتها الكتب المكنوزة فى الدولاب.
ويا نازحات من لافوف وسلفنيا وأمستردام وفرانكفورت*..
يا عجائز الكتب، إنى أنظر فيكم ولا أعرفكم..
ومن بين حروفكم لم تعد تنظر إلى أعماق نفسى.
الأعين اليقظة..
تلك الأعين الحزينة لشيوخ غابرين..
ولم اعد أسمع هناك همس شفاهم..
يتسلل من قبور نسيت ولم تعد تزار.
وأنت يا كواكب السماء يا حب روحى..
ويا فاهمة مكنونات قلبى..
ما بالك صامتة؟..
أحقاً لم يعد لدى جفنك الذهبى.
قول أو إشارة خفية تقولينها لى.

---

* مدن أوروبية كانت فيها مراكز يهودية هامة، وقد طبعت فيها كتب دينية يهودية، وكان بياليك يحصل من بعضها على كتبه، وقد أشار إليها فى سيرته الذاتية.

أم أن هناك الكثير – وأنا الذى نسيت لغتك.
ولم أعد أسمع لغتك، لغة الأسرار..
أجيبى يا كواكب السماء، فإننى حزين..

* الطالب المثابر:

وبعد هذا الإحساس الصارخ بانقطاع ما بين الشاعر وبين مثله الروحية، وهو الإحساس الذى طالما حاول أن يخفيه، يرفع صوته مؤكدا ارتباطه بها، نجده يصل ذروة ترحمه على التحلل الروحى اليهودى فى نفسه، معبراً عن مشاعر جيله والأجيال التى تلته، فى قصيدته الروائية " الطالب المثابر" (هَمَتمْيد)، وهو ذلك الفتى الذى يقضى حياته، منذ طفولته وحتى مرحلة الشباب، منكباً ومتذكراً وحافظاً للكتب الدينية، متفرغاً لها بياض أيامه وسواد لياليه، وهو ما يقابل طلبة الدراسات الدينية فى جامعة الأزهر فى مصر عندنا. وتبدأ القصيدة باستهلال يوصف فيه (الطالب المثابر) وعمله كحارس للنار المقدسة للتوراة، والتى كانت مازالت خامدة فى أرجاء (الجيتو) اليهودى..

مازالت هناك مدناً خربة فى أرجاء المنفى..
تحترق فيها فى الخفاء شمعتنا القديمة..
حيث تركها إلهنا لخلاص كبير..
جمرة هامسة فى كومة من الرماد
وكجذوات ملتهبة تحترق هناك..
أرواح تعسة ونفوس مهانة
تعيش بلا حساب وتتقدم فى السن فى غير أوان..
كالعشب الذى ينبت فى أرض جافة..

ونشعر من مجموعة الأبيات الأولى هذه بنغمة الصراع فى نفس الشاعر، حيث نجد تناقضاً واضحاً، هو نفس التناقض الذى سيطر على نفسهِ. إنه يحب ومعجب بعالم بنى دينه، ولكنه فى نفس الوقت يشعر بضيقه وهمه الزائد وبانعدام الفرح والسرور فيه، ومن خلال ذلك يصف لنا صراع هذا الفتى مع المغريات فى العالم المحيط به:

وحينئذ تهبط الرياح على خضرة الحديقة..
تهمس له وتغريه بصوت هادئ رقيق..

أنظر المحاسن أيها الغلام..
أنظر كم فراشى وثير.
تمتع قبل أن يزوى بصرك..

وكرد فعل لهذا الإغراء نجد الفتى يضيق بالتوراة ويعلن ضجره منها:

ويرفع للريح يده العاجزة
ويقول متوسلاً:
خذينى أيتها الرياح
إحملينى ولنطر من هنا ولنعثر على مكان مريح
إن المكان هنا يضيق بى وأنا متعب.

وأخيراً، فإن المشاعر الثائرة تفيض بالشاعر فيرفض هذا النوع من الحياة المظلمة ويرفض أن يتعفن مع تلك النماذج، التى أغلق الدين بأنماطه المقننة، دونها كل مباهج الحياة الأخرى والثقافة والتفتح العقلى، فيقول:

أيها المتألمون المعذبون..
لن يحملنى حظى على أن أضيع معكم..
لقد ودعت عتبتكم وتخليت عن توراتى..
وتمردت على زادى..
وفى طريق آخر ضعت بمفردى..
لقد تغيرت الأزمنة وبعيدا عن حدودكم..
نصبت هيكلى وأقمت عتبتى..

والشاعر يقيم فى هذه القصيدة، نصباً تذكارياً لشخصية كانت تحفل بها الحياة اليهودية قبل (عصر التنوير) وحتى فترة بداية الحركة الصهيونية، وذلك لأنه لم تعد هناك بقايا أو أثر لأمثال هؤلاء "المثابرين" فى الحياة اليهودية المعاصرة، وهذه القصيدة التى اعتبرها بياليك من أحسن ما كتب، تصلح رمزاً لليهود فى العالم، فى كل من حياتهم الذاتية وصراعهم مع ما يدور حولهم.

(فالطالب المثابر)، يمثل بحق وبصدق لدى انزوائه فى ركن (بيت همدراش)، اليهود فى عزلتهم فى (الجيتو). وحياة الطالب ومراحل صراعه، لاشك أنها تتشابه، إلى حد

كبير، مع حياة اليهود فى صراعهم بين الحياة الروحية التقليدية وبين انطلاقهم للآفاق الأرحب من الثقافة والحياة الخاصة بالشعوب الذين كانوا يعيشون بينها. وهذه الفكرة هى التى عبرت عنها حركة (الهسكالاه) وصارعت من أجل تحقيقها وأخفقت بسبب الموقف العنيد الصارم من أنصار التقاليد اليهودية، وبسبب معارضة الصهاينة من دعاة العنصرية وعدم الانصهار فى الشعوب.

سفر النيران:

هذه الحالة من الصراع يعبر عنها بياليك مرة أخرى، ولكن بصورة رمزية فى قصيدته الكبرى (سفر النيران)، التى عبر فيها عن مشكلة التحلل الروحى اليهودى من خلال خلفية الثورة الروسية عام ١٩٠٥.

(.. وفتَّحتُ عينى على سعتها محدقاً فى السماء، ورفعت رأسى وانا منحدر هابط إلى النهر، وفجأة إذا بصوت ماء وضجة استحمام يتناهى إلى كأنه تيار بلور، ويرن فى أُذنى كرنين قيثارة. ونظرت فذهلت: هنالك فى الجدول قبالتى، رأيت شبح فتاة تستحم يلمع صفاء بشرتها، فأراه من خلال العتمة فيسكرنى.. وكدت أندفع إليها كالنمر، لكن صورة الشيخ القديس لمعت أمامى، فخنقت شهوتى وأنا أزأر كالليث ثم اختفيت وراء صخرة ورحت أتلصص من مكانى على الجسد الرائع، أكلت بعينى لحم الفتاة العارى الأبيض.. وحملقت نفسى فى ترجرج نهديها البكرين، فرفعت قبضتى وألقيتها فى الهواء، دون أن أعرف فى وجه من: فى وجه السماء التى تبلونى، أم فى وجه الشيطان الذى يتحدانى، وإذا بقبضتى تقع على نتوء الصخرة، كأنه المطرقة فتفتته، بينما راحت قدماى تطحن أحجار الحصى. ولما فارقنى سكرى، أحاطنى ظلام رهيب فخفت من نفسى خوفا شديدا، فزعت من الفراغ ومن كفة المقلاع*، وشاهدت نفسى فإذا بها سوداء بيضاء معا، وقد اختلط فيها النور بالظلام، ورأيت قلبى فإذا هو جحر لأفعوان وعش لنسر..)

وهنا يرمز بياليك (للهسكالاه) وللانفتاح على عالم الثقافة الأوسع والأرحب، بالفتاة العارية، ويحاول أن يبين مدى الصراع الذى اجتاحه حينما حاول الاقتراب منها،

---

* المقلاع: أحد أنواع تعذيب الأشرار فى الآخرة، يقذفون المذنب بواسطة المقلاع من أحد أطراف العالم إلى الطرف الآخر.

وتحديـه للشيخ القديـس الـذى يرمـز به لقيم الدين المتحجرة، ممثلاً إياه فى صورة جده العجوز التقى الورع.

وأخـيراً، فـإن هـذه المجموعـة مـن قصـائد بيالـيك تعتبر من قبيل القصائد المعاصرة، بالـرغم مـن أنهـا كتبـت فى بداية القرن العشرين، لأنـها مازالت تعبر، كما أوضحنا فى الـبداية، عـن قضـايا مـلحة مازالـت تجـتاح الحـياة اليهودية. إن هذه القصائد تعبر عن التـناقض الطبـيعى والمستمر بين المثل الدينية اليهودية، وبين مثل القومية اليهودية ذات الطـابع العـلمانى. وإن كانـت هـناك محاولة دائمة لتأكيد دور الدين اليهودى فى الحياة القومـية الـيهودية، فـإن هـذه مجرد محاولة لاتخاذ الدين كوسيلة ظاهرية لتعزيز الدعوة القومـية العنصـرية. ونماذج الزعامات اليهودية العلمانية القومية امتدادا من هرتسل حتى بـن جوريـون وموشـى ديـان ممـن يبحثون فى أسفار التوراة عن الآيات التى تدعم وجـهة نظـرهم القومـية العنصـرية بالـرغم مـن رفضهم الكامل للدين، هى الشاهد والدليل الأكبر عـلى حـدوث الـتحلل الـروحى الـيهودى مـن ناحـية، ثـم محاولة تسخير الدين لخدمة الصهيوينة من ناحية أخرى.

٣- من أدب الحرب فى إسرائيل روايتا يجآل ليف والله يا أمى إننى أكره الحرب والحرب تحب الرجال الشبان(*)

كما حدث فى أعقاب حرب ١٩٤٨ ، حدث أيضاً فى أعقاب حرب ١٩٦٧، وعم إسرائيل فيض من الأدب الصحفى، اصطلح على تسميته باسم "الأدب الريبورتاجى" أو "الأدب الوثائقى".. وقد اشتمل هذا النوع من الأدب على الكثير من قصص الصحفيين من شهود العيان الذين رافقوا الجنود فى المعارك، ووصفوها بصورة واقعية وبأسلوب شيق، جعل هذه الكتب تجد رواجاً فى السوق، وتشد إليها جمهوراً واسعاً من القراء. وقد ازعجت هذه الظاهرة أحد كبار النقاد الأدبيين فى إسرائيل، وهو البروفسور باروخ كور تسفيل، فكتب يقول: " إننى فى الحقيقة خائف من كل أدبْ هذه الحرب، وذلك لأنه حينما تكون هناك أشياء كبيرة تنشر فى السوق بملاليم قليلة، فإن هذا يهدم الأشياء الكبيرة " (صحيفة "معاريف" ١٣- ١٠- ١٩٦٨، ص ١٨).

وأشارت كذلك هذه الظاهرة احتجاج الأديب يوارم كنيوك، فقال محتجاً عليها: "إننا فى حالة فيضان من الناحية الوثائقية فقط، وفى بعض الأحيان يكون الأمر مثيراً للضحك أن الأدب هو محاولة تنقية وبلورة لمشاعر وجدانية، وبحث مغزى، وتعبير عن المواجهة الدائمة للموت عند الشاب، ولابد أن ينقضى وقت حتى يصبح من الممكن التعبير عن هذا، ولكن الناس عندنا يفسرون القتل والخوف على الفور، ويتحول الأمر إلى شئ ما بسيط إلى حد ما" ("معاريف" ٢٥- ٤- ١٩٦٩، ص ٢٧).

وبالرغم من مظاهر المعارضة المتعددة، من جانب الذين خشوْا على الحياة الثقافية فى إسرائيل من ذلك الإسهال الأدبى فى الكتب عن حرب يونيو ١٩٦٧، فإن هذا النوع قد سيطر لفترة من الزمن على عالم أدب الحرب الإسرائيلى بعد ١٩٦٧ وقد صاحبت هذه الموجة من " الأدب الريبورتاجى"، والتى تبعت بموجة من " الأدب شبه الريبورتاجى"،

(*) نشرت هذه الدراسة فى صحيفة " المساء" القاهرية، ١٦ نوفمبر ١٩٧٤، ثقافة وفن، ص ٦.

بعض الإنتاج الأدبي في مجال القصة القصيرة والشعر بصفة خاصة، تميزت بسمة العنصرية والنشوة عن الانتصار المفاجئ ، وبالفرحة بالمناطق الجديدة التى سيطر عليها الجيش الإسرائيلى، (الذى لا يقهر). وقد كانت أبرز الأسماء التى برزت فى هذا المجال: الشاعر الإسرائيلى العنصرى، أوري تسفى جرينبرج، والشاعر القومى لدولة إسرائيل ناتان الترمان، والشاعر العنصرى (عضو حركة إسرائيل الكبرى) يتسحاك شيلاف وغيرهم.. وبالرغم من أن الأدب الأصيل، المعبر عن حرب يونيو ١٩٦٧. لم ينضج بعد فى إسرائيل وهذا أمر طبيعى، لأن الاقتراب المباشر من الأحداث يَحُول غالباً دون كتابة الأدب الحقيقى المعبر عن الحدث، إلا أنه خلال السنوات السبع الماضية ظهرت بوادر لانتاج أدبى جديرة بأن تؤخذ فى الحسبان وعلى الأخص فى مجال القصة القصيرة والرواية..

والله يا أمى إنى أكره الحرب:

من الروايات الإسرائيلية التى كتبت فى أعقاب توقّف هدير معارك حرب يونيو ١٩٦٧، والتى تناولت الجو العام فى إسرائيل، من خلال نماذج إنسانية مختارة بعناية تتفاعل فى أعماقها من خلال جو الحرب، كل التخبطات وصراعات المجتمع الإسرائيلى تماما كما تنعكس الصورة فى شظية زجاجية محطمة، رواية " والله يا أمى إنى أكره الحرب" للكاتب الإسرائيلى يجآل ليف، الذى قدمنا له من قبل على هذه الصفحة ترجمة لإحدى قصصه القصيرة عن الحرب..

ويجآل ليف، من مواليد عام ١٩٣٨ وهو عضو كيبوتس "جبعات شلوشا". أنهى دراسته فى الجامعة العبرية وتخصص فى الفلسفة. عمل قائداً عسكرياً مقاتلاً فى حربى سيناء ١٩٥٦، و ١٩٦٧. صدر كتابه الأول بعنوان " سيدى القاضى" عام ١٩٦٤. ألف مسرحية بعنوان " صرخة السكوت" عرضتها على المسرح فرقة "زوطا" المسرحية. كتب سيناريو الفيلم السينمائى "أسرى الحرب". من محررى صحيفة "معاريف" المسائية المستقلة. آخر أعماله رواية "الحرب تحب الرجال الشبان" (١٩٧٢).

ورواية "والله يا أمى إنى أكره الحرب" هى من أولى الروايات التى صدرت فى أعقاب الحرب، وهى محاولة للكتابة من وجهة نظر شاب مقاتل ذاق بنفسه أهوال الحرب..

والشخصيات التى يعرضها المؤلف في روايته هى شخصيات أفرزها المجتمع الإسرائيلى وجعل منهم جنوداً مقاتلين. وهؤلاء الجنود ليسوا أبطالاً، ولكنهم بشر عاديون تعمّهم باستمرار أحاسيس الخوف والتخبطات والأشواق إلى البيت والأطفال وإلى الحياة اليومية وذلك منذ تركهم فى منطقة اللطرون قبل القتال، حتى وصولهم إلى نهر الأردن فى نهاية المعركة..

وتحفل الرواية، كما ذكرت، بالعديد من الشخصيات المتنوعة، الممثلة لشتى القطاعات فى المجتمع الإسرائيلى: فهناك (رامي) الفتى التل أبيبى، ممثل كل شباب إسرائيل وأحد دعاة الحرب: (قال رامى هامسا وكأنه يخاطب نفسه: "لن تصدق، إننى أشتهى اندلاع الحرب، لقد سئمت كل شئ.. الأكل، والسهر والسرير.. إننى بحاجة إلى شئ يدفعنى إلى الأمام. أننى بحاجة ماسة إلى الحرب، فأنا لا استطيع أن أقرر شيئا بالنسبة لى، صدقنى لا قوة لى على ذلك، على أن أقرر ماذا أفعل، أى مهنة أختار؟ ومن هى المرأة التى أتزوجها؟ وأنا.." (ص١).

لقد كانت الحرب فى نظر هذا النموذج، خلاصاً وحلاً لمشاكله الشخصية، ولذا فهو يشتهيها سأماً من حياته ورغبة في جديدٍ قد توفره الحرب!. وليس هذا فحسب، بل إنها كذلك حل لمشاكل الدولة فى نظره:..". الحرب فقط هى التى تعمل هذا له. ولولاها لبقينا كما كنا، نبكى من البطالة، ومن الهجرة، ومن الانحطاط الأخلاقى، ومن الركود الاقتصادى، ومن تخفيض قيمة الليرة، ومن وقاحة الجيران" (ص٢).

ولكن رامى هذا الذى كان تواقاً للحرب، ويطلع عن قرب على مآسيها، أصبح من كارهيها ومن نابذيها، ولكنه رغم هذا التحول، يدفع حياته ثمناً لِهَوَسِهِ القتالىّ على أيدى الجنود الأردنيين فى أحد الكمائن.

وهناك "إيتساك" رجل سلاح الإشارة، الذى اشترك فى حرب ١٩٤٨، وخاض غمار حرب سيناء عام ١٩٥٦، ويستعد لخوض غمار حرب ثالثة كمحارب محنك ذى خبرة، إنه نموذج ذلك الإنسان المنسحق، الذى يعمل فى إذعان، ودون أن يكلف نفسه عناء السؤال عما يفعله، فى آلة الحرب الإسرائيلية، بدعوى مقتضيات الأمن والحفاظ على الدولة. إنه إنسان هادئ، وطيب القلب، وليس عليه سوى أن ينفذ الأوامر ويؤدى واجباته التى تفرض عليه.

وهـناك " ليفـنى"، ذلك الطبيب الذى يكره الحرب أكثر منهم جميعهاً: " لقد كانت الحرب لهم كارثة قوضت أركان عالمه، لا لأنها أخلت بنظام حياته الرتيبة، تلك الحياة العـريقة لابـن الأطباء الـذى أنهـى دراسته منذ فترة وجيزة، بل لأنـها لمست أكثر نقاطه حساسية، وهى حياة الإنسان.. لقد كان يكرر دائماً : " كيف أستطيع قتل إنسان، فى الوقت الذى كرست فيه حياتى لإنقاذه" (ص١٥).

وكـان ليفـنى هـذا هـو الـذى جسـد لرفاقه فى الوحدة القتالية معنى الحرب، ومعنى الاستعداد لها، وتوقع الأهوال البشعة التى ستنجم عنها: " لم يقض ليفنى أيامه الأخيرة قبل الحرب مثلنا فى حب أخير، ومع أناس يحبون بعضهم، لقد حدثنا عن المستشفيات الكـبيرة الـتى أخـلى مـنها المرضـى، وعـن غـرف العملـيات، وعـن الممرات التى غصت بالأسـرة، وعـن بـنك الـدم الـذى جمـع آلاف الزجاجات.. وعن تجـهيزات أخرى دقيقة ومدروسة بمنطق، لعدد القتلى والجرحى" _ ص ١٦).

وقـد كانت هذه الصورة للتجهيزات التى تمت فى المؤخرة، توقعالما سوف تحدثه بهم الحرب، مصدر فزع هائل لمن يتواجدون على الجبهة فى انتظار لحظة إعطاء إشارة البدء بالقـتال حيـنما حدثهـم " ليفـنى" عـنها، ومن ذلك، أن البطل القاص فى الرواية حينما يسـمع بأمـر مـثل هـذه التجهـيزات، الـتى تعكـس الـتوقعات التى ستحيق بهم على يد العـرب، فـيما لونشبت الحرب وبدأت المعارك، يتذكر لحظة من لحظات حرب ١٩٤٨، يـرى ان ما يحدث فى عام ١٩٦٧ هو تكرار من جديد لها: " حدثنى إيتساك ذات مرة، أنـه فـى حـرب ١٩٤٨، وقـبل أن تهجـم فرقـته عـلى القسطل وتحتها، سمعوا ضربات معول،فذهـبوا لـيلاً فـى صـف طويـل، وإذا بـرجال المسـتوطنة الزراعـية يحفـرون قـبوراً لأبنائهم الذين ذهبوا إلى المعركة!".

وهـناك "دانى ران" المهندس الكيماوى (٣١ سنة)، الشاب البسيط الذى لم يغير علمه وثقافـته مـن طـريقة تفكـيره المسـتقيمة، والـذى يحـب زوجـته حباً خجولاً ومكبوتاً. إنه يقضـى وقـته عـلى الجـبهة وهـو فـى شـوق جـارف إلى بيـته وزوجـته وأطفاله: "خلال الأسـبوعين اللذيـن انقضيا، منذ أن جُندنا حتى بدء المعركة، ذاب دانى كالشمعة. رأيت العـذاب عـلى وجهه. كان يغنى كالجميع، ويضحك مع الجميع، ولكن كان هناك غشاء من الحزن والشوق يلازمه". هكذا يصفه البطل القاص.

ثـم هـناك مـن يحـتوى هـذه الشخصـيات جمـيعها ويراقـبها ويعايشـها.. إنه البطل القـاص، ذلك القائد الشاب الذى لم يخض إلا حربين، ثم أصبح أبا للجميع، وهو مازال بعـد فى الثالثة والثلاثين من عمره، ولكنه يشعر أن الحرب قد جعلته أكبر عمراً من ذلك بكـثير: " لقـد كـبرت مـع أبـناء جيـلى، لدرجـة أنـه بإمكان ابن الحادية والعشرين أن يدعونى ببساطة " أبى"، وحتى دون أن يبتسم" (ص٢).

وهو إنسان لا يختلف عنهم فى مخاوفه، وفىتخبطاته وفى ضيق صدره، ولكنه يركع أكـثر مـنهم جمـيعا، تحـت نـير المسئولية الملقـاة على عاتقه، وكل هذا من أجل التقليد المتوارث فى الجيش الإسرائيلى، "ورائى"، حيث لابد وأن يكون القائد فى مقدمة جنوده وعلى رأسهم.

وبالإضافة إلى هذه النماذج توجد شخصيات كثيرة مرسومة بعناية ومأخوذة من الحياة الإسـرائيلية بـالفعل، شخصـيات نقلـتها الحـرب من حياة الهدوء والدعة إلى حياة القلق الـيومى، والخـوف مـن المسـتقبل. ومن الأمور المميزة فى هذه الرواية "تكنيك الانتقالات" عـند المؤلـف. لقـد كان ينقل القارئ بصورة تكاد توصف بالتسلسل من حرب عام ١٩٤٨ إلى حـرب عـام ١٩٥٦، ثـم يجعلـه يعـايش الـلحظة الحالـية، من خلال أحداث حرب ١٩٦٧ ومـا تلاهـا. وبهذه الطريقة فإن الأديب وضع أمام القارئ بانوراما للتراجيديا التى تعم المجتمع الإسرائيلى، الذى لا يفتأ يخوض الحروب ويخلق من أبنائه مجرد مقاتلين.

وهكـذا، فـإن الـنماذج الـتى فـى المؤخـرة، والـنماذج الـتى تعـيش على جبهة القتال وتعـايش لحظـة الحـرب والخـوف وحـب الحـياة وأوصـاف المعانـاة ومظاهر الصبر التى يعيشـها اللاجئون العرب، والعلاقة بينهم وبين الجنود الإسرائليين، ومن خلال هذا كله " الأفكـار الجنسـية" التى تجتاح الشباب الإسرائيلى، الذين حرمتهم الحرب من الأذرع والشـفاه والأسـرة الدافـئة لحبيـبات القلب، كل هذه النماذج هى الاطار الذى تجرى من خلاله أحداث الرواية، والتى ملأ بها يجآل ليف حفنتيه، ولذلك فإن الرواية تكاد تخلو مـن أبطـال حقيقيين، ويمكن القول بأن أبطالها هم: "الحرب والإنسان والحياة" وكل ما يتفرع عنهم ليعبر عن مزاج كراهية الحرب ورفضها.

الحرب تحب الرجال الشبان

هـذا هـو عـنوان الـرواية الأخـرى، الـتى صدرت ليجآل ليف عن دار نشر " بيثان". وهـذه الرواية هى الأخرى رواية عن الحرب، ولكنها ليست هذه المرة حرب يونيو ١٩٦٧ الـتى تناولها فى روايته " والله يا أمى إنى أكره الحرب"، بل الحرب الصغيرة. الحرب اليومـية، حـرب المواجهـة بـين قـوات الاحتلال الصهيونى والقوات الفدائية الفلسطينية علىالنحو الذى تجرى عليه فى المناطق المحتلة.

ويـتم وصـف الأحـداث فـى هـذه الـرواية مـن خـلال جـندى احتـياطى فـى الجيش الإسـرائيلى، يسـتدعى إلىالخدمة العسكرية، ويصادف مشكلة فى ذروة قوتها وتجددها، لـيس مـن خلال المتناقشين فى المقاهى والصالونات، وليس حول الايديولوجية والنظرية، بـل مـن خلال الواقع الحقيقى. وذلك الواقع الحقيقى، هو واقع النيران، والدم، والنفاق والدهـاء، واقـع حـرب الصـراع بـين الطغمة التى تحاول التشبث بما حققته بقوة السلاح وتجعلـه أمـراً واقعـاً أبديـاً، وبين عناص الفداء الفلسطينية التى حملت السلاح لاسترداد الحق السليب، وهو الواقع الذى يدفع حياته ثمناً له، كل من يستهين به.

وعلى ضوء الأحداث فى الرواية، يتضح أن القاص قد هدف بقصته إلى هدفين:

الأول: هـو عـرض الـنماذج، كـل فـى مواجهـة الأخـر: جـنود الاحتياطى، محنكى الحـرب، المدربـين عـلى القـتال وعـلى الاستجابة لما تفرضه عليهم ما يسمونه بمتطلبات الأمـن، وبـين الشـبان الذيـن ارتـدوا منذ فترة ليست بعيدة بزاتهم العسكرية فى الخدمة الإجبارية، ويصادفون الآن للمرة الأولى بصورة ملموسة، مشاكل كان وجودها بالنسبة لهم حتى الآن بمثابة قصص وليس واقعا.

والهـدف الـثانى: هـو قـص حكايـة الإسرائيلى من خلال الصراع الاستنزافى للحرب اليومـية مـع الفدائـيين الفلسـطينيين. وإماطـة اللـثام عـن دفينة نفسه المتعبة من القتال، والتعبير عن شوقه إلى الراحة من الدماء.

وتـتم المواجهـة فـى الـرواية بـين المحـنكين، رجـال الاحتياطى، وبين رجال الخدمة الإجـبارية الشبان، بواسطة البطل القاص، الذى هو المؤلف ذاته، من خلال جو علاقاته كقـائد مع السرية التى وضعت تحت إمرته. والقاص هنا يسبح فى بركة واسعة لا تخفى

مياهها له أية مفاجأت تقريباً، وخاصة بالنسبة لرفاقه المحنكين، جنود الاحتياطى. إنه يطرح خليطاً من الشخصيات، ويصفها ويحللها، ويتابع خيط حياتها كذلك حتى نهايته، على ما هو عليه فى الواقع المرير. والقاص ليس فى حاجة تقريبا إلى الخيال، لأن واقع الحياة فى إسرائيل خلال السنوات الأخيرة- ربما فيما عدا السنة الماضية مع وقف اطلاق النار- يزوده بمادة طازجة ودسمة، لقصة هذه الحرب، ولذا فقد جاءت شخصياته هنا، مثل شخصيات روايته السابقة " والله يا أمى أنى أكره الحرب" شخصيات تعانى وتتخبط، وتعمها شتى الأحاسيس دونما افتعال أو دونما قصد معين من القاص.

وأخيرا فإن اسم الرواية "الحرب تحب الرجال الشبان"، قد جاء ليرمز إلى وجهة نظر ومغزى مزدوج: إن الحرب تحب الرجال الشبان، لأن عمرهم الفتى لا يسبب لهم بعد ذلك الضغط الذى تفرضه شحنة السنوات، والتى تتجمع مع توالى خوض المعارك والحروب. والحرب كذلك تحب دم الشبان من أمثال هؤلاء الذين لن يتقدم بهم العمر مرة أخرى بسببها، ولن يكون لهم غد أحسن، لأنهم وقود لنار الصهيوينة المغتصبة، يقدمون على مذبحها قرباناً، حتى تظل ثملة من نشوة العدوان ومكاسب الحرب..

هذان النموذجان الروائيان لكاتب إسرائيلى ممن خاضوا غمار المعارك، وذاقوا أهوال الحرب، يكشفان عن مزاج كراهية الحرب، الذى يعم نفس الإنسان الإسرائيلى التوّاق إلى أن يعيش فى دعة وسلام، والذى لا يريد أن يدفع حياته ثمناً لأطماع توسيعة، يرى أنها لا تعنى بالنسبة إليه شيئاً، وهذه النغمة، هى النغمة التى بدأت تسود بعض اتجاهات الأدب فى إسرائيل بعد حرب ١٩٦٧، وارتفعت حدتها، بصورة خاصة، خلال حرب الاستنزاف، حينما كانت تطالعهم فى كل يوم صورة الضحايا فى صدر الصفحات الأولى للصحف، الضحايا من الأهل والأقارب والأحباء، وقد عبرت عن هذا الشعور بصدق الشاعر الإسرائيلى "مائير شيلاف" حينما قال فى قصيدة له:

ليس هناك موطئ قدم فى هذه البلاد
أغلى عندى من جثة الفتى المتعفنة.

(٤) الباحث عن الثراء*

رواية للكاتب الإسرائيلى شمعون بيرى، عن الفساد الداخلى واستغلال أفريقيا

صدرت فى خريف عام ١٩٧١ رواية بعنوان (الإسرائيلى الظريف) بقلم الكاتب الإسرائيلى شمعون بيرى، وهذا الكتاب تتحدد أهميته وقيمته، على ضوء أنه يناقش ويستعرض، من خلال قالب أدبى، عدة ظواهر فى الحياة السياسية والاقتصادية فى إسرائيل وهى:

١- الفساد الداخلى وبروز فضائح سرقة أموال عامة ورشوة، ظلت مختفية لسنوات عديدة، على السطح.. ويبدو أن الكتاب الظريف، لم يسعه أن يصدر فى وقت أنسب من خريف ١٩٧١، ذلك الخريف الذى كان يتكشف فيه للجمهور الواسع فى إسرائيل، كل يوم تقريباً، قضية فساد جديدة أو قضية عن أشخاص آخرين لهم دخل بسرقة الأموال العامة، أو بالرشوة أو بالخداع، أو بالقيام بأعمال سوداء على حساب الخزانة العامة، لقد كانت هذه الفترة التى اكتشف فيها أشخاص كثيرون أن زملاءهم السابقين من ذوى "الياقات المفتوحة" (من التقاليد السائدة فى الأحزاب العمالية فى إسرائيل أن يسير زعماؤها وياقات قمصانهم مفتوحة دون ربطات عنق) ومن ذوى رباطات العنق، على السواء ممن ارتقوا سلم النجاح والثراء ووصلوا إلى الذروة، إنما وصلوا إلى ذلك، لا بفضل مواهبهم، بل بفضل اختلاس أموال الجمهور وبفضل الوساطات واستنادا إلى مبدأ (شيلنى وأشيلك)..

٢- ظاهرة سيطرة جنرالات الأمس فى جيش الدفاع الإسرائيلى على مراكز الصدارة فى الحياة المدنية، وخاصة فى مجالات النشاط الاقتصادى والحزبى. وهنا يجدر القول بأن كتاب شمعون بيرى، لا يقاس بالقيمة الأدبية التى فيه، بقدر ما يقاس بأنه عبارة عن سخرية أدبية تصفع الصفوة الإسرائيلية. إنه سخرية أدبية لا تخشى أن تمس ما يحسب أنه قد أصبح صفة دائمة من صفات المجتمع الإسرائيلى..

---

* نشر هذا المقال فى صحيفة " المساء" القاهرية، ٩ نوفمبر ١٩٧٣، صفحة (ثقافة وفن) ص ٦.

٣- السعى نحو الثراء الفاحش يبين طبقة المستثمرين وأصحاب مراكز الصدارة فى الدولة، على حساب المساعدات الإسرائيلية لدول أفريقيا. وفتحهم لأبواب أفريقيا أمام شتى القوى الاستعمارية الرأسمالية المستغلة تحت شعارات مختلفة لتقاسمها الأرباح والثراء فى النهاية..

وهذه النقطة التى تمتد مناقشتها عبر الكتاب كله لها وزن خاص، وذلك لأن المؤلف ذاته قد أنهى دراسته الجامعية فى الاقتصاد وإدارة الأعمال، وعمل لعدة سنوات مستشارا لشركة اقتصادية وعمل فى النشاط الاقتصادى الإسرائيلى. ولذلك فإن المؤلف وهذه هى مكانته، لابد وأن يكون لديه ما يقوله، حتى ولو اضطر فى بعض الأحيان إلى استعمال ألفاظ داعرة وأوصاف بذيئة، وجد لزاما عليه أن يستخدمها، ليضفى على المواقف صفتها الحقيقية، وليضع الشخصيات فى الإطار المناسب من الوصف الذى يستحقونه..

(رجل البالماح*) الذى يبحث عن الثراء:

تتلخص الرواية فى أن أورى بطل القصة، وهو أبن لأب التزم الصمت عندما اغتالوا روزة لوكسمبرج، وعندما أصبح مستعدا للكلام صادر الوطنيون الاشتراكيون مطبعته.

وأورى هذا، هو نتاج نموذجى لما يسمى جيل "البالماح" (سرايا الصاعقة) وهو الجيل الذى قام بالدور الإرهابى العسكرى ضد القوى الوطنية فى فلسطين، والذى احتل معظم المناصب القيادية فى جيش الدفاع الإسرائيلى بعد ذلك. لقد ترك الجامعة وانخرط فى سلك "البالماح"، وخاض عدة عمليات إرهابية ضد السكان العرب الآمنين فى فلسطين، إلى أن أصيب فى رأسه.. وبعد ذلك جاءه صديقه الطيب الذى حصل على "حبتى فلافل" (إشارة إلى الرتبة العسكرية) ليزوره فى المستشفى. وليتناقشا فيما سوف يفعلانه بعد ذلك:

- ماذا سيحدث إذن؟
- أنت ستذهب إلى وزارة الدفاع.

---

* البالماح: الكلمة، وفقاً للظاهرة التى شاعت وامتلأت بها اللغة العبرية الحديثة، هى اختصار للكلمات العبرية "بلوجوت همحص" أى "سرايا الصاعقة".

- ماذا. هل سأصبح موظفا؟
- يا أورى إن الحرب انتهت، ونحن جميعاً موظفو دولة..
- هـذه مجرد هدنة يا شموليك.. إن حربنا لن تنتهى، لذلك فإننا نحتاج إليك فى وزارة الدفاع..

وكانـت الطـريق سـهلة بعـد ذلـك، تلك الطريق الخاصة بتحوله من وظيفة فى وزارة الدفـاع إلى رجل أعمال (لقد كانت العملية بسيطة، الدولة فقيرة، ليس لديها المال وحتى يـتوافر لابـد مـن التطوير، وكى يتطور لابد وأن يتوافر العتاد الثقيل، ولا مال لشراء عتاد جديـد، فنشتر عتادا قديما، أنه رخيص) ويتم الاتفاق بين أورى وشراجا (الشريك الذى يسـهل له صـفقاته) عـل شـراء كندا، مقنعين كبار رجال الدولةبأن الدولة ستجنى أموالا طائلة من جراء هذا. وهكذا يبدأون فى التطوير ويطورون ويتحطم العتاد، فهو أولاً وأخيراً عـتاد قديـم ويجـب إصـلاحه، وفـى هذه الحالة تظهر الحاجة إلى قطع غيار، ولكن أين توجـد قطـع الغـيار هـذه؟ إنهـا موجـودة فقـط عـند شـراجا. وكـيف يحصلون على إذن اسـتيراد، فليذهـب إلى شموليك صديق الحرب القديم، والذى أضحى وزيراً فى الحكومة الإسرائيلية:

- ستساعدنى يا شموليك؟
- بكل سرور ورضاء يا أورى، ولكن ماذا تريد؟
- إذن استيراد لقطع غيار من أجل العتاد الثقيل
- هل هذا العتاد موجود فى البلاد
- لا
- هل ستذهب لاستيراد قطع غيار لعتاد غير موجودة فى البلاد؟
- لو كان موجوداً لما كانت ثمة حاجة إلى الاستيراد..

وبعـد يومـين يكـون إذن الاسـتيراد فى يد أورى، ويبدأ المال فى التدحرج بين يديه، ويصبح أورى ذا مركز محترم..

ويعـرف أورى بعـد فـترة مـن عملـه فـى مجال الاستيراد، أن ثمة منجم ذهب جديد للإثـراء السـهل يتمـثل فى الدول الناشئة فى أفريقيا. وهكذا مرة أخرى، عتاد من فائض الحـرب العالمـية الثانـية. وبوسـاطة الصـديق الوزير شموليك (فهو الذى بوسعه أن يتردد

على رئيس الحكومة)، يعين أورى مديراً لشركة جديدة تساهم فيها الحكومة وتوضع جميع قضايا التصدير بين يديها، ويتأكد أورى أنه يمكن عقد الصفقات الممتازة مع الوزراء (الاشتراكيين)، والشركة الحكومية تتحمل الخسائر، أما شركته فتتحمل الأرباح، ويسافر أورى إلى أفريقيا.. ويغرق وهو فى الطائرة فى التفكير: (لقد أحسست فجأة أننى حى، وأننى معافى، أتنفس، وأن لى أعضاء ، وأن لى عضلات وقلباً يخفق وأننى قوى وصحيح وجميل، وغمرنى شعور كبير من الفخر، عرفت أننى مندوب يستحقه شعب مختار، وأننى مثل هذا الشعب عنيد، ذو جبهة وقحة وإرادة حديدية، وعَجُزى حديدى، لن يقف فى طريقنا شئ، ولن تثنينا أية مصاعب، نفعل ما نشاء ونحصل على ما نشاء، نعم نأخذ.. إننا شعب مقدس، وجميع مذابح البلاد لن تشبع مهما سيكلفنا من الضحايا والبخور..).

إن هذه هى خلاصة التفكير والعقلية الإسرائيلة المتعالية المتغطرسة، التى تتوهم من وحى الأسطورة والوعد، أنها لابد وأن تنال كل ما تحلم به.. ولكن ما هى الفرضيات التى يزود بها (الإسرائيلى الظريف) للعمل فى أفريقيا؟.. أن الوزير يقول له: (إنك تستطيع أن تقترح كل ما هو حسن لليهود. وإذا كان ذلك حسن لهم، فذلك حسن بالتأكيد. إنه طيب).. ويعمل أورى بموجب التوجيهات بينما يخفق قلبه بالاستخفاف العميق تجاه (السود المتأخرين الكسالى). وفى محادثة له مع رئيس الحكومة الأفريقى يقترح قائلا:

"ما الذى تحتاجون إليه أكثر من أى شئ غيره؟ توظيف الأموال؟ ولكن ليس لديكم فندق. إن موظفى الأموال لا يستطيعون المجئ.. لا لا يستطيعون أن يروا ولا أن يوظفوا. إذن فثمة ضرورة لإقامة فندق، لأنه إذا تواجد الفندق سيأتى موظفوا الأموال. وإذا تم بناء الفندق بنينا لكم القصر. وفى اللحظة التى تقول فيها (أوكى) لأجل الفندق سنبدأ فى بناء القصر. يا سيدى رئيس الحكومة، إننى متأكد من أن حكومتنا ستكون مستعدة للبحث فى شروط مريحة جداً لاعتماد مالى كهذا.. إذا لم يكن من الصعب عليك أن ترتب ألا يصوت مندوب الأمم المتحدة ضدنا أثناء التصويت، الذى سيجرى فى الأسبوع القادم".

هناك أيضا من يتستر على صفقات أورى، وهكذا تغسل يَدٌ يداً أخرى وتجرى المياه سهلة. ويقر أورى بعد أن امتص من ميزانية الدولة ما شاء، أن يترك خدمة الدولة ليقتحم السوق الخاص.

(إن الدولة عندما ذاقت الطعم أرادت المزيد، لقد أعجبها الأمر.. لقد وصلت إلى الاقتصاد السياسى، وقبضت على البقرة الإفريقية وحلبت.. وليست لى ادعاءات والحمد لله، ولكن عينى تفتحتا فى يوم، ورأيت أن الاستقلال الاقتصادى عبارة عن أحمق كبير يطلب ممن لا يجلسون حول القصعة أن يشدوا الأحزمة على بطونهم)..

ويقوم رجل الأعمال الناجح بخطوة أخرى تتناسب مع روح العصر، فيقوم بإنشاء علاقات مع شركات فى ألمانيا الغربية، وهكذا يمكنها من موطئ قدم فى أفريقيا تحت لافتة إسرائيلية. ولدى وقوع انقلاب فى البلد الإفريقى يعود أورى إلى إسرائيل ولا ينزعج على الاطلاق، عندما يسأله وزير التجارة والصناعة عن ثروته الطائلة، وعن مصدر أرباحه المهولة وعن سبب عدم سداده لضريبة الدخل وعن الرشاوى التى دفعها إلى شخصيات هامة ومسئولة وما أشبه ذلك. وسر عدم انزعاجه يتضح فى الجملة التى يقولها لشريكه السابق شارحاً: (لقد جاهدنا حتى يتمكن كل مواطن فى الدولة من صنع أموال كما يشاء، وأن يفعل بهذا المال ما يشاء). إنه مبدأ (شيلنى وأشيلك) والكل مستفيد ولا مجال للمساءلة، ولا قيمة للاجابة، لأنها لا تحمل مغزى يمكن الاحتجاج عليه. وفى النهاية يصبح أورى من كبار أثرياء اليهود. (فإن لديه وهو فى الأربعين من عمره، منزلاً فى لندن، وآخر فى لوزان وفيلا فى مدينة قيسارية فى فلسطين المحتلة، وهو شخصية محترمة، ويتبرع بمبالغ سخية للجباية اليهودية، ولأغراض الاحسان). أى سخرية أبشع من هذا..

أما الجملة التى يختتم بها شمعون بيرى روايته، فإنها تمثل روح كتابه وخلاصة ما أراد أن يقوله عبر سطور روايته، التى وضع على غلافها الشعار اليهودى القديم: (إذا لم أكن لنفسى فمن يكون لى؟!): (تذكروا فى كل زمان ومكان أنه لم يكن هناك. ولن يكون هناك غنى ليس لصاً ، لذلك فإذا أردتم أن تصبحوا أغنياء فاسرقوا ولكن بعقل. وليكن الله فى عونكم كما كان فى عونى!). هذه هى فلسفة الحياة فى إسرائيل، لم نقلها نحن ولم ننطق بها نحن، وإنما نطق بها واحد من أهليها على لسان (الإسرائيلى القبيح).

(٥) الأدب الإسرائيلى وتكريس التوسع الصهيونى فى الأراضى المحتلة بعد ١٩٦٧*

فـى أعقـاب حـرب يونيو ١٩٦٧، والانتصار المفاجئ الذى أحرزته إسرائيل، وحققت بفضـله توسـعاً إقليمـياً جديـداً فـى الأراضى العربية، عبر كل من مصر وسوريا والأردن، عمت الحياة الثقافية فى إسرائيل ظاهرة جديرة بالملاحقة والمتابعة والتحليل، حفلت بها صفحات الملاحـق الأدبية الأسبوعية للصحف العبرية، وقد كانت هذه الظاهرة هى وضع الأدب العـبرى فـى إسـرائيل، إن جاز القول، فى قفص الاتهام ومحاكمته بقصد أخذ ما يجب أن يؤخذ عليه، وإضافة ما يجب أن يضاف لصالحه، وكان موضوع المحاكمة هو: " كـيف حدث فى الواقع الإسرائيلى المعاصر، أنه بدلاً من أن يسير الشاعر أمام الجندى أن سـار الجـندى أمـام الشـاعر؟ كيف حدث أن الشحنة من الرغبة العميقة لدى الشعب نحـو التوسـع وراء الحـدود الخضـراء، وهى الشحنة التى طفت اليوم على السطح- كيف حـدث أن هـذه الشـحنة لم تظهر من قبل ولم تجد لها صدى وتعبيراً فى إنتاج الكثيرين من أدباء إسرائيل؟"

وقد حاولت هذه الأسئلة التى طرحها المدعى العام الأدبى ضد الأدب الإسرائيلى، أن تبحث عن إجابة للسبب الذى جعل " قانون الشاعر"، الذى يتلقى وحيه من حقيقة هى فـيما وراء مصـالح السـاعة لا يفـرض نفسـه علـى " قانون الدبلوماسى" الذى يتحدد وفقا لمتطلـبات السـاعة، وإنما حدث العكس، وهو استجابة الشعراء والأدباء لما حققه " قانون الدبلوماسـى"، و " قـانون الحـرب"، وبـدأوا يهللـون للقـدس والخلـيل ونهـر الأردن والجـولان وسـيناء مهـبط الوحى الموسوى، من واقع أنَّ ذلك قد فرض عليهم، ولكنهم لم يسبقوا العسكريين إليه بخيالهم، وذلك فيما عدا نفر قليل منهم.

لقد كانـت الاحـتجاجات صـارخة لأن بعـض الأدباء الإسرائيليين وضعوا فواصل بين الروح والمادة، وبين الموضوعات الأبدية والموضوعات الوقتية. لقد كان المطلوب من الأديب

* نشرت هذه الدراسة، فى مجلة "شئون فلسطينية" العدد رقم ١٥ (تشرين الثانى)، ١٩٧٢.

أو الشاعر الإسرائيلى أن يستجيب تماماً لمتطلبات التوسع الصهيونى، وكما يسير القائد أمام جنوده ودباباته ويصيح صيحته العسكرية " ورائى"، كان على الشاعر أن ينطق بنفس المعنى فى منظومات تخترق حدود الأرض التى اغتصبتها إسرائيل قبل ٥ يونيو إلى المناطق الجديدة التى احتلها جيش الدفاع الإسرائيلى، والتى يتضمنها " المزمور القديم"، الذى تغنى بتلك الحدود ، وربما بما هو أبعد منها، وتخطى بذلك، حسبما يعتقد من عقدوا هذه المحاكمة، رؤوس الكثيرين، ومن هم ممتازون من بين أدباء إسرائيل، وجعل قصائدهم فى المؤخرة.

وقد كانت صحيفة "معاريف" الإسرائيلية المسائية والواسعة الانتشار، من أولى الصحف التى أَوْلَتْ هذا الموضوع اهتماما خاصا، وأفردت له الصفحات. وقد عقدت المحررة جئولا كوهين مع نخبة من أدباء وشعراء إسرائيل ممن يشكلون تيارات الأدب العبرى المعاصر تمثيلاً حقاً لأنهم هم الذين يحددون ملامحه واتجاهاته، حلقة مناقشة نشرتها الصحيفة فى أعدادها الأسبوعية: ٦/ ١٠/ ١٩٦٨، ١٣/ ١٠/ ١٩٦٨، ١٨/ ١٠/ ١٩٦٨، ٢٥/ ١٠/ ١٩٦٨، ١/ ١١/ ١٩٦٨، ١٨/ ١١/ ١٩٦٨. واشترك فى هذه الحلقة من أدباء وشعراء إسرائيل المعاصرين، أبراهام شلونسكى، وحييم جورى، والناقد المعروف باروخ كورتسفيل*، والأدباء الروائيين: عاموس عوز، موشى شامير، إسحق شيلاف، بنيامين جلاى، موشى دور، موشى براجر، يعقوب أورلاند، وعزرا زوسمان. ونشرت المناقشة تحت عنوان: " هل قال أدبنا هو الآخر "ورائى!""، ووجهت خلالها لهذه المجموعة عدة أسئلة ضمنتها كل ما أثارته الدعوى ضد الأدب العبرى فى إسرائيل قبل ٥ يونيو، وضد المناخ الأدبى العام فى إسرائيل.

وأول هذه الأسئلة وأهمها، ذلك السؤال، الذى اخترنا تناوله لما يحويه من دلالات كثيرة بالنسبة لدور الأدب العبرى فى الحياة والمجتمع الإسرائيلى، من ناحية، وبالنسبة لموقف الأدب العبرى من قضايا التوسع الصهيونى، من ناحية أخرى. يقول السؤال: كيف حدث فى رأيك أن الأدب فى إسرائيل لم يقل- إن جاز لنا أن نستخدم بالمفهوم الرمزى جداً ذلك الاصطلاح الشعبى الشائع-"ورائى!"؟ كيف حدث- فيما

---

* توفى فى أواخر شهر أغسطس ١٩٧٢.

عـدا أ.ص.ج. (أورى تسفى جرينـبرج)[1] وقلـيلين آخـرين، أن وصـلنا إلى أجـواء طبيعة قديمـة حديـثة فـى حياتـنا، دون أن يسـبقنا أو يواكبنا إليها شعر شعراء إسرائيل؟ وهذا السؤال عـلى هـذه الصـيغة يكـرس نـية العـدوان والتوسـع المسبقة عند إسرائيل لتحقيق أطماعهـا التوسعية فى العالم العربى مرحلة إثر مرحلة، فالسؤال يحوى فى فحواه مأخذا عـلى الأدب العبرى، ليس فى عمومه، ولكن بالنسبة لبعض تياراته، لأنه لم يكن متسقا مـع حـدود هـذه الأطمـاع التوسعية، ولم يسبق بخياله آلة العدوان المحققة للتوسع، ولم يـتغنَّ بـتلك المـناطق الـتى تم احـتلالها إلا بعـد أن أصبحت واقعـاً ملموسـاً محققاً بقوة السـلاح. وهذا الموقف هو استمرار طبيعى للسمة التى ميزت الأدب العبرى الحديث، منذ بداية مواكبته لمرحلة الإحياء القومى اليهودى فى نهاية القرن التاسع عشر، وهى أنه فى أساسـه أدب قـائم عـلى الدعوة الأيديولوجية الصهيونية، وكانت الصفة الأساسية له هى أنـه أدب مجـند، يخـدم أهداف الفكر التوسعىّ والعدوانى الصهيونى ويخضع لمتطلباته. وعـلى هـذا الأسـاس، فـإن أى إنـتاج أدبـى، شـعرى أو نـثرى، لأى أديـب يهـودى أو إسـرائيلى، كـان يحكـم علـيه بهـذا المعـيار، وكان يعتبر أدباً قومياً، بقدر ما يحققه فى سـبيل العـودة إلى صـهيون (فـى مرحلة الهجرات)، أو بقدر ما يكرس اغتصاب فلسطين العربـية وقـيام الدولـة الـيهودية (إبان قيام الدولة)، أو بقدر ما يكرس التوسع الصهيونى فـى الـبلاد العربـية (بعـد قـيام الدولة). وعلى هذا الاساس مثلاً، اعتبر الشاعر اليهودى الروسـى حيـيم نحمـان بيالـيك (١٨٧٣- ١٩٣٤) شـاعراً للقومية اليهودية، لأنه ثار فى شعره على الشتات اليهودى، وعلى حياة المنفى، وحفز فى إحدى قصائده، وهى قصيدة "فـى مديـنة الذبـح" الـيهود إلى إقامـة حـركة "الدفـاع الذاتـى" بعد مذابح كيشنيف عام

(١) أورى تســفى جرينــبرج: شاعر إسرائيلى. ولد عام ١٨٩٤ فى جاليسيا، من أشهر قصائده "مانفيســتو" الــتى تعبر عن خراب العالم بقيمه. هاجر إلى فلسطين ١٩٢٣، وكان من المقربين إلى "كتيــبة العمل". وفى نهاية العشرينات حدث تحول فى وجهة نظره الأيديولوجية، وأعرب عن خيبة أملــه فى هــدوء من الزعامة الصهيوينة و"اليشوفية" (الاستيطانية)، وتقرب من الحركة الاصلاحية (حــركة جابوتنســكى). كان عضو الكنيست الأول عن حزب "حيروت" الإرهابى. مشهور بأنه فاشيســى، وهو من زعماء حركة " أرض إسرائيل الكاملة" التى تعارض الانسحاب من الأراضى العربــية المحــتلة، وتطالــب كذلك بالمزيد من الاحتلال حتى استكمال " أرض إسرائيل" بحدودها التاريخية المزعومة.

١٩٠٣، وإحياء كنوز التراث العبرى الكلاسيكى ووضعها فى خدمة الإحياء القومى اليهودى. ومن بعده ظهر جيل كامل من الأدباء والشعراء الذين ساروا فى خط تكريس قيام الدولة، وأطماع التوسع الصهيونى أمثال: إبراهام شلونسكى[١]، وناتان الترمان، وأورى تسفى جرينبرج وغيرهم ممن سبقوا بخيالهم طلقات المدافع، وصنعوا العنصرية بأحرفهم، والتوسيعية بكلماتهم، والعدوانية بقصائدهم.

وإذا عدنا إلى هذه الحلقة من المناقشة حول السؤال المطروح لوجدنا أمامنا أن أدباء إسرائيل يكادون يمثلون تيارا واحدا، مع بعض الاختلافات هنا أو هناك، ولكنها ليست اختلافات جذرية تصل إلى حد تقسيمهم إلى معسكرين. إن الأديب عاموس عوز[٢]، على سبيل المثال، يرفض فكرة ان يكون " الأدب المجند" كنوع من أنواع الأدب الشرعى والحيوى، هو النوع الوحيد، ويحتجّ على ما يسميه " التفسير العدوانى الذى يريد أن

---

(١) أبراهام شلونسكى: شاعر ومترجم. ولد فى ٦/ ٣/ ١٩٠٠ فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩١٢. بدأ النشر فى مجلة " هشيلواح" عام ١٩١٩. عاد إلى فلسطين مرة أخرى بعد جولة فى الخارج عام ١٩٢١، وعمل عامل طرق وعامل بناء. انضم وترأس تيارات شابة فى الأدب العبرى المعاصر تركزت فى مجلة "طوريم" (سطور). رئيس تحرير الملحق الأدبى لصحيفة "هاآرتس" خلال السنوات ١٩٢٨ – ١٩٤٢. من مؤسسى مجموعة الشعراء الشبان "يحداف" (سويا) عام ١٩٤٢. مؤسس ورئيس تحرير دار نشر "هشومير هتسعير"، و "مكتبة العمال"، ورئيس تحرير مجلة "عتيم" (أزمنة) ورئيس الملحق الأدبى لصحيفة "عل همشمار" (الصحيفة الصهيونية اليسارية)، ورئيس تحرير "أورلوجين" المجلة الأدبية. نشر الكثير من المجموعات الشعرية، وترجم الكثير من انتاج جوركى وبلوك ودنكان وهوجو وإنسكى وتروتسكى وبرخت وجوجول وشلوخوف وبوشكين وشكسبير وغيرهم. نال العديد من الجوائز الأدبية.

(٢) عاموس عوز: من مواليد القدس عام ١٩٣٩. درس فى الجامعة العبرية الأدب والفلسفة وتخرج عام ١٩٤٦. حصل على الماجستير من جامعة إكسفور عام ١٩٧٠. عضو كيبوتس جولدا. منذ عام ١٩٥٧. يعمل مدرساً فى المدرسة الثانوية فى الكيبوتس. خدم فى "الناحال" (شباب الطليعة)، ومن الأعضاء العاملين فى كيبوتس "من هيسود" (٦٢ – ١٩٦٤). عمل أستاذاً زائراً فى كلية سانت كروز بجامعة اكسفور عامى ١٩٦٩ – ١٩٧٠. نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان "بلاد ابن آوى" (١٩٦٥). صدرت له الروايات: "مكان آخر" (١٩٦٦)، و "ميخائيل الخاص بى" (١٩٦٨)، وعشرات من الكتابات والمقالات فى الصحافة الإسرائيلية وخارج البلاد.

يعثر على " روح العصر" أو " روح الأمة" حيث هما غير موجودين، وحينما لا يفلح هذا التفسير فى العثور على هذه الأرواح، أو فى إدخالها إلى داخل النص فإنه يرفضه".

واستنادا إلى هذا، فإنه يأخذ موقفا جديدا من تفسير كل ما اصطلح على تسميته بأنه " أدب قومى" أو " أدب دعوة صهيونى". فهو مثلا يرى أن القضايا التى تناولها بياليك فى شعره وفُسِّرت على أنها قضايا قومية، هى فى الحقيقة " احتجاج شخصى ضد نظم العالم..". ويرى كذلك أن الأديب يوسف حييم برينر، الذى مالوا إلى اعتبار قصصه مرآة للجيل أو صرخة غضب وشق طريق، " يحكى عن يهودى ممزق إلى قطع واسمه برينر". وقصص س. يزهار، التى تقدم حتى اليوم على أنها مقدمات لبحث العلاقات الإسرائيلية العربية، يراها عوز باعتبارها " مجرد قصة عن يهود ويهود"، وأكثر من ذلك " عما بين يهودى شاب ونفسه الممزقة".

وعوز بتفسيره هذا، إنما يرفض توظيف الأدب لخدمة غرض أو أيديولوجية، ويرى أن كل ما ينطلق به الشاعر أو يكتبه الأديب، إنما هو انعكاس لذاته، ولذاته فقط، وليس لأى شئ آخر. وعلى هذا الاساس فإنه يرى "أن القصيدة أو القصة ليست مصنوعة من أفكار ولا حتى من حادثة، ولكنها مصنوعة، أولاً وقبل كل شئ، من كلمات ومن جمل". وفى مواجهة السؤال المطروح يحدد موقفاً قاطعاً يرفض به أن يخضع لمتطلبات الأدب المجند، فيقول: "إننى لم أظهر مع مغنى التاريخ لأنه يهمنى أقل مما يهمنى الأفراد، ولو حاولت أن أتحدث باسمه لكنت مزيفاً". وهكذا يحدد عاموس عوز موقفه باعتباره ممن تجاوزوا فى الأدب العبرى التعبير المعاصر عن " النحن"، وانتقلوا إلى الاهتمام " بالأنا"، أى بالفرد وصراعاته ومأساته مع نفسه، رافضاً بذلك أن يكون مزيفاً، وهو بذلك يعكس اتجاهاً كاملاً بدأ يظهر فى الأدب العبرى المعاصر، منذ الستينات، تبرز فيه أسماء لأدباء مثل أبراهام ب . يهوشواع، وعماليا كهنا كرمون، ويهودا عميحاى وغيرهم.

أما موشى شامير[1] فهو يرى أن الأدب العبرى "ساعد كثيراً، وفق أحسن قوته، على خلق الإحساس بالارتباط الجذرى للجيل ببلاده، دون ارتباط بحدود هذه البلاد"، ويرى

---

(١) موشى شامير: أديب، وكاتب مسرحى وصحفى. عضو أكاديمية اللغة العبرية. مندوب قسم الاستيعاب التابع للوكالة اليهودية فى انجلترا. ولد فى ١٥/ ٩/ ١٩٢١ فى صفد. عضو كيبوتس =

كذلك أن "المناقشة الدائرة بين رجال "أرض إسرائيل الكاملة" والمدافعين عن الانسحاب، ليست حول مسألة ما إذا كان لنا الحق فى الخليل، بل حول ما إذا كان لنا الحق فى تل أبيب وحولده ومشمر هاعيمك..". وهنا يقف موشى شامير موقفاً يحاول فيه التوفيق بين توظيف الأدب والتغنى به وتأصيله فى النفس الإسرائيلية. وعلى هذا الأساس فإنه يرى أن وظيفة الأدب هى أن يقول " هنا" و " هاهو" و " الآن". ولكن هذه المحاولة التوفيقية لا تتضمن أى نوع من الرفض لما يحققه العمل العسكرى من توسع إقليمى، لأن شامير لا يرى أن هناك أى تعارض أو تناقض بين ما يحققه الجيش الإسرائيلى انطلاقاً من النداء "ورائى"، وبين دور الأدب العبرى فى " خلق الإحساس بالارتباط الجذرى للجيل بلاده دون ارتباط بحدود هذه البلاد".

وبعد ذلك، فإن مجموعة الأدباء الذين تحدَّثوا بعد موشى شامير وهم: إسحق شيلاف، وبنيامين جلاى[1]، وموشى دور[2]، وموشى براجر، يشكِّلون تقريباً خَطاً فكرياً

= مشمر هاعيمك. خدم فى "البالماح". مؤسس المجلة الناطقة بلسان الجيش الإسرائيلى "بمحنبه". عضو تحرير صحيفة "أومر" (مجلة تعنى بتعليم العبرية للمهاجرين الجدد) عام ١٩٥١. كان له عمود خاص فى صحيفة "عل همشمار" وبعد ذلك فى صحيفة "معاريف" (رئيس تحرير الباب الأدبى فى "معاريف"). مؤلف الروايات: "سائر فى الحقول" (جائزة أوسشكين عام ١٩٤٨)، و "بكلتا يديه" (جائزة برينر)، و "ملك اللحم والدم"، و "حروب بن أور" (جائزة بياليك ١٩٥٥)، و "نهاية العالم"، و "المجلة الخامسة"، و "منزل فى حالة جيدة" و "الوريث". وبعد حرب ١٩٦٧ كتب كتاباً بعنوان "حياة شعب إسماعيل" عن العلاقات بين العرب و اليهود. مُثِّلت له مسرحيات عديدة.

(١) بنيامين جلاي: أديب. ولد فى ١٠/٤/ ١٩٢١ فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٦. تعلم فى تل أبيب. خدم فى سلاح الطيران البريطانى فى الحرب العالمية الثانية، وعمل مستشارا للصحافة، فى بلدية حيفا عام ١٩٦٢. وله عمود دائم فى صحيفة "معاريف" بعنوان "عن فنجان قهوة مقلوب". من كتبه الشعرية: "الشعب الروحى" (١٩٤٦)، و " الماكرين" (١٩٤٩)، و "العودة الثالثة" (١٩٥٣)، و " على شاطئ الرحمة" (١٩٥٨)، و " رحلة إلى الشمال" (١٩٦٨)، و "جدل الخمر فى فناء ارميلوس السابع عشر ملك " فيليبو" (١٩٦٨). حصل على جائزة برينر، وجائزة فيخمان، وجائزة آنا فرانك، وجائزة لمدان لأدب الأطفال. كتب بعض القصص والروايات للأطفال.

(٢) موشى دور: صحفى. عضو تحرير صحيفة "معاريف" منذ عام ١٩٥٤ — ١٩٥٨. ولد فى ٩/٢/ ١٩٣٢ فى تل أبيب. درس فى جامعة القدس، وتل أبيب قسم العلوم السياسية. صاحب عمود أدبى فى صحيفة حزب المابام "عل همشمار". عضو نقابة الأدباء ونقابة الصحفيين. رئيس جمعية الملحنين والمؤلفين (أكوم).

ومنهجياً واحداً. إنهم جميعا يتفقون على أن "التاناخ" (العهد القديم) هو مصدر الوحى الذى يستقون منه ارتباطهم بأرض فلسطين وفق حدودها التاريخية التى حدَّدها لهم الوعد الإلهى الوارد فيه، ولذا فهم ليسوا فى حاجة بعد، ولا يرون أن هناك حاجة إلى أى مثير شعرى آخر يتخطى بهم الحدود الخضراء نحو حدود التوسع الجديدة المرسومة فى الخريطة الصهيونية، وفقاً لما حدَّده لهم مُغَنِّى المزامير وصاحب المرثيات. وهؤلاء الأدباء هم من مُمثلى أدب الدعوة أو الأدب المجنّد، وبصفة خاصة إسحق شيلاف، عضو حركة "أرض إسرائيل الكاملة" وأشد المتعصبين لتحقيق التوسع الصهيونى فيما يسمى بحدود إسرائيل التاريخية.

وأخيراً، فإن النص الكامل لموقف هؤلاء الأدباء والشعراء من هذه القضية يلقى ضوءًا أشمل على اتجاهات الأدب العبرى المعاصر وعلى التيارات المختلفة التى توجد فيه وعلى موقف هذه التيارات من قضية الخضوع لمتطلبات الأيديولوجية الصهيونية وفكرها التوسُّعى ومواكبة منطق العدوان الإسرائيلى وتغلغله فى الأرض العربية دون سند من الحق أو القانون.

النص الحرفى لردود الأدباء الإسرائيليين

عاموس عوز " مغنى التاريخ يهمنى أكثر مما يهمنى الأفراد"

طوال فترة طويلة جدا، وطوال كل سنوات جيل الأحياء، وفترة الاستيطان فى البلاد، سادت لدينا وجهة النظر المؤمنةبأن الأدب هو قوة تسير أمام المعسكر، ووجهة النظر المؤمنة بأن الأديب هو وريث النبى. ومعنى هذا أنه الشخص الذى يناجى القوى التى لم يعتد عليها البشر العاديون مثل "روح الأمة" و "حتمية التاريخ" و "حلم الاجيال".. الخ. وقد استمدت وجهة النظر هذه أسسها من أن الأشخاص العلمانيين بيننا قد نموا من خلال ثقافة دينية لم تعرف من الأدب سوى الأدب الدينى، ولم تعرف من الأدباء سوى أولئك الأدباء الذين يتوجهون إلى روح القدس بالصلاة والتوسّل والإجلال والمديح. ومن الغريب أنه حتى الثوريين الماركسيين وآخرين من الذين كانوا بيننا كانوا شركاء فى وجهة النظر هذه التى تتبناها الثورية الماركسية هى الأخرى وهى: أن الأديب هو مبعوث ومرشد. وحتى يومنا هذا ما زال بيننا أشخاص يتجادلون مع القصيدة كما لو كان فى المنظومات تحريض ما، ويتجادلون مع الرواية كما لو كانت خطابا سياسيا فى حفلة. وفى خلال جيل البعث القومى كان هناك أدباء تحدَّد موقفهم الأدبىّ على هذا النحو، وكان هناك أدباء وشعراء تحدد موقفهم على نحو غير هذا، ولكن مفسريهم فسروهم على اعتبار أنهم كتبوا من أجل الجدل الفكرى. وسوف أقدم ثلاثة نماذج منهم: قصيدة "فى مدينة الذبح" التى كتبها بياليك، ظللنا لمدة جيلين ننظر إليها باعتبار أنها صرخة من الشاعر من أجل "الدفاع الذاتى" وكوعظ ضد "حرب الفئران واختباء البق". ولكننى حينما أقرأ هذه القصيدة اليوم وحينما أدرسها كمدرس للأدب، فإننى أجد فيها احتجاجاً شخصياً ضد نُظُم العالم، ذلك العالم الذى فيه: "أشرقت الشمس وازهرت الشجرة وذبح الجزار"، وهذا من طبيعة الأمور.

والمثال الثاني: قصص برينر[1] التى مالوا إلى اعتبارها مرآة للجيل أو صرخة غضب وشق طريق. والحقيقة أنَّ برينر يحكى عن يهودى ممزق إلى قطع واسمه برينر.

و "خربة خزاعة" التى كتبها "يزهار"، تقدم إلينا حتى اليوم على أنها مقدمات لبحث العلاقات الإسرائيلية- العربية. وفى الحقيقة فإن هذه القصة ليس فيها أى إشارة لذلك، وهى مجرد قصة عن يهود ويهود، وأكثر من ذلك: عما بين يهودىّ شاب ونفسه الممزقة. والحقيقة هى أنه فى جيل الأحياء كانت الحلقة التاريخية الإجمالية والحلقة البيوجرافية تُشكّلان حلقة واحدة لا انفصال فيها، وذلك لأن الثورة المثيرة التراجيدية التى مرّت على معظم الشعب اليهودى، مرت على الفرد. وبالأخص على الفرد الحساس. لذلك فقد اعتدنا جميعاً على أن نعتبر الأدب "المجند" أو الأدب الذى "يعكس وجه الجيل" هو النوع الوحيد من الأدب، وربما كنا بذلك شركاء فى وجهة النظر الثقافية لكثير من الشعوب فى أوقاتِ الثورة.

والشئ الذى أقوله هو أن "الأدب المجند" هو نوع أدبى شرعىّ وحيوىّ، ولكنه ليس النوع الوحيد. وأنا اعارض التفسير العدوانىّ الذى يريد أن يعثر على "روح العصر" أو "روح الأمة" حيث هما غير موجودين. وحينما لا يفلح هذا التفسير فى العثور على هذه الأرواح، أو فى إدخالها إلى داخل النص، فإنها ترفضه.

إلى أى مدى يتخلّل أى انتاج روح عصره. إنَّ هذا الأمر من الممكن أن نحدده فقط من خلال ثقب فكر الاجيال. ففى أوائل القرن التاسع عشر اهتزت الأرض فى روسيا وكتبت عشرات الروايات. وقد وجد دستوفيسكى أنه من الصواب أن يحكى، على سبيل المثال، عن طالب مهتز الفكر من الدرجة الثالثة فى ضاحية منعزلة من الدرجة الرابعة. يرتكب جريمة قتل من الدرجة الخامسة. وبالرغم من هذا فقد استوعب وشكل روح العصر أكثر ألف مرة من أولئك الذين تناولوا القياصرة الثوريين. ومن الممكن أن نقول هذا أيضا عن "فلوبير" وعن روايته "آلام بوفارى". وقد أمسك تيار أدبى فى النثر العبرى فى السنوات الأخيرة بطرف الخيط الذى تركه أدباء مثل جنسين وبرينر وعجنون، ووفقاً لتفسير ليس

---

(١) يوسف حييم برينر: كاتب روائى عبرى (١٨٨١ — ١٩٢١). تتخلل رواياته شخصية واحدة تلقى مصيرا واحدا على الدوام: بدايات فاشلة فى معترك الحياة تتبعها المساعى الخائبة التى تترك مرارة فى النفس ونقمة على العالم أجمع. صورة الحياة اليهودية الاستيطانية فى فلسطين بأسلوب واقعى. مزج فى حياته بين الحركة العمالية ومطامع الاستعمار الصهيونى.

حقيقياً بالذات و "ايديولوجيي جماعى" لكتابات هؤلاء الكُتاب، كان هناك اتجاه نحو "أطراف الواقع"، وأهملت محاولة إمساك "الثور الواقعى" من قَرْنَيْه. لقد خلع الأديب رداء النبى وكف عن تناول الأمة واختار تناول الأشخاص، وكف عن تناول التاريخ بينما الكينونة قائمة، واختار تناول قوى الفرد وحالات الوجود المقررة والثابتة والتى لا تتكرر. لقد كف الأديب عن أن يكون مجرد عارض واختار أن يكون قصاصاً. إلى أى مدى نجح هؤلاء الأدباء فى استيعاب كل سلسلة أجيال العصر حسب انعكاسها فى شظية زجاجية لركن واحد من أركان الحياة؟ من الممكن أن تكون الإجابة على هذا السؤال من آخر الأجيال. لست أعتقد أن العصر يمكنه أن يكتشف "روح عصره". لقد كنت أريد أن أؤكد إنه ليست هناك على هذا النحو أية ثورة فى الأدب العبرى، ولكن ما يوجد فيه هو كشف وإعادة تفسير، كنت أُسميه "الخيط الرفيع" فى شعر بياليك و أ.ص.ج. السابق وشتيانبرج[1] وفوجل ونثر برينر وبرديتشفسكى[2] وجنسين عجنون. وإذا كان هناك تجديد فى النثر وفى الشعر فى السنوات الأخيرة، بالمقارنة بالشعر والنثر فى "جيل البالماح"، على سبيل المثال، فإن هذا قد حدث فى المجال الذى كنت أطلق عليه: مسئولية جديدة للكلمات. لقد ساد بين مجموعة من الشعراء والأدباء الشبان الاحساس بأن القصيدة أو القصة لست مصنوعة من أفكار ولا حتى من حادثة، ولكنها مصنوعة أولا وقبل كل شئ من كلمات ومن جمل.

لم يكن هناك " سير أمام المعسكر" لأن هؤلاء الأدباء والشعراء تخلَّوْا مدركين وواعين عن الحث على السير أمام المعسكر. إنهم ربما يكونون قد أحسوا بأنهم لا يعرفون إلى أين يجب على المعسكر أن يسير، وفضلوا أن يسيروا وسط المعسكر وربما فى ذيله. وأنا نفسى لا أسير أمام أى معسكر لأننى "لا أسمع أصواتاً" أو أوامر". إننى لم أظهر مع مغنى التاريخ لأنه يهمنى أقل مما يهمنى الأفراد، ولو حاولت أن أتحدث باسمه لكنت مزيفاً.

---

(١) يعقوب شتايبرج: (١٨٨٧ – ١٩٤٣). شاعر وأديب اجتماعى وسياسى.

(٢) ميخا يوسف برديتشفيسكى: (١٨٦٥ – ١٩٢١). كان من المتأثرين بفلسفة نيتشه، وطالب بتغيير القيم اليهودية والتخلص من نير الماضى اليهودى بكل ما يمثله من تخلف وخنق لغرائز الإنسان وروحه. اعتبر أن العودة للطبيعة والفرد خلاصة للثورة القومية.

موشى شامير: "الأدب لا يقول ورائى، بل يقول هنا وها هو والآن ويجب ألا نطلب منه أكثر من ذلك"

إن هذا السؤال يثيرنى من حيث المبدأ، لأنه قائم على الخطأ فى فهم العلاقة بين الأدب والحياة. ومما يؤسف له أنه يفسر تفسيراً غير صحيح. كذلك مغزى النداء الذى يقول "ورائى"، الذى يميز الفرد فى جيش الدفاع الإسرائيلى. وسوف أبدأ بهذا. إن النداء الذى يقول "ورائى" مرتبط بالعلاقات بين القائد ومأموريه فى التدريبات وفى واقع الجيش، وتحديداً بالطبع، فى ميدان القتال. ومعناه: التمسك والإخلاص من جانب المقاتلين فى أعقاب قدوة شخصية مثالية من قائدهم. ومما يبعث على سعادتنا، أن هذا النداء (حتى فى نطاق جيش الدفاع الإسرائيلى) لا يتضمن آراءًا سياسيةً وعقيدةً دينيةً ومغزىً خاصّاً فى غمار الحياة أو وجهةَ نظر فى الموضوعات الثقافية.. إلخ. إن قوته وقيمته تكمنان- مثل قوة جيش الدفاع الإسرائيلى وقيمته- فى أنه داخل مجتمع ديموقراطى مفتوح ومتعدد الألوان يتيح التركيز الاقصى لكل القوى فى ساعة الضرورة وفى وقت الخطر، لدرجة التضحية بالنفس، من أجل حرب الدفاع عن الشعب. وليس أكثر من هذا ولا ينبغى أن يكون أكثر من هذا.

وبنفس القدر الذى نقول به إنَّ لدينا "كل الشعب جيش"، فإنه صحيح كذلك وبنفس القدر أن نقول- وهو مما يثير الغبطة- إنَّ كل الجيش عندنا شعب.

والأدب العبرى لا يمكنه بالطبع ألا أَنْ يكون عاملاً اجتماعياً مثله مثل أى أدب فى العالم. والأدب العبرى يوجد أمامه طريق واحد فقط، ونسبة تأثيره الروحى تنطوى على كيفيته الفنية. والطريق هو إعطاء حرية مطلقة وطبيعية للتعبير الحقيقىّ والأصيل لكل هذا القوس المتعدِّد الألوان من حياة الإنسان من المجتمع الإسرائيلى. وإذا كان هناك فى هذا الأدب، شاعر أو شاعران، يدفعهم الحماس النفسىّ الداخلىّ الحقيقىّ عندهم إلى التغنّى بنبوءة نداء "ورائى!"، فإن هذا الأمر يكون ملموساً فى نوعية إنتاجهم. إنه لابد من قوة شاعرية هائلة، مثل تلك التى عند أ.ص.ج (أورى تسفى جرينبرج). حتى يمكن أن تخرج قصيدة كهذه بسلام من محنة الاتزان، وإن كانت فى نهاية الأمر ستكون على

قدم المساواة، في قلب القارئ، مع قصيدة غنائية منطوية على نفسها ومتدثرة بألم الوجود وحيرة الكينونة.

وما هو أهم من هذا، أننا لن نتمكن أبداً من تحديد أى الاثنين "سيرتفع" أكثر إلى الكيان الروحى للمجتمع، الذى أنتج فيه ومن أجله.

هل "العمود السابع" الذى يكتبه "ناتان الترمان"[1] (١٠) فعل من أجل تعليم الجيل وتشكيل الشكل الخاص الأصيل للشاب الإسرائيلى، أكثر مما فعله باب "بهجة العيون"، على سبيل المثال!

وبالنسبة للأدب الفنى، ،أعتقد أنه فعل ما هو ربما أهم من تحديد هذه الأهداف أو غيرها لتقدم جيش الدفاع الإسرائيلى خلال حرب دفاعه: لقد ساعد كثيرا، وفق أحسن قوته، على خلق الإحساس بالارتباط الجذرى للجيل ببلاده دون ارتباط بحدود هذه البلاد. وهذا الأمر لم يتم وفق خطة منظمة، بل وفق مضمون طبيعى للحياة على ما هى عليه. وهنا من الممكن التحدث عن مجموع شامل، بالتأكيد، لتأثير جيل كامل فى الأدب، وإن كان يشمل إنتاجات مختلفة تماماً للمؤلفين الذين يناقض كل منهم الآخر أحياناً فى طابعه ووجهة نظره.

هذه هى قوة الأدب، وهذه هى عقدة تأثيره، حيث إنه دون قصد وبميزان عناصر مختلفة ومتباعدة ودون خط أيدلوجى موجه، يكشف رويداً عن الأسس الخفية للعامل المشترك وللعامل الدائم، وهو يكشف بواسطة ذلك عن العامل صاحب التأثير.

إن الشئ المشترك العميق فى الأدب العبرى لأبناء الجيل، هو الاحساس بالوطن. إن هذا الاحساس لا يمكن لأحد أن يسلبه إياه. إن هذا الإحساس هو إحساس التبعية المتبادلة بين اليهودى وبلده، الإحساس الذى يمكن لكل التبريرات الأيديولوجية أن تتقدم وتفسره وتؤيده، ولكنها لا يمكن أن تَدّعِى حق الأبوّة عليه.

---

(١) ناثان الترمان: (١٩١٠ – ١٩٧٠). هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥. انضم إلى جماعة الشاعر أفراهام شلونسكى، التى أشاعت روحا جديدة فى جيل الشعر التالى لعصر بياليك. نشر كتابه الأول "كواكب فى الخارج" عام ١٩٤١، وبالرغم من أنه استقبل بصمت، إلا إنه غير مؤخَّرًا، ربما أكثر من أى كتاب آخر، وجه الشعر العبرى فى فلسطين. اشتهر إلى جوار الترمان الشاعر، الترمان الكاتب الاجتماعى السياسى الذى كان يعبر عن نفسه مرة كل أسبوع فى منظومات " العمود السابع" فى صحيفة "دافار". بعد قيام الدولة أصبح شاعرها القومى ورجل المؤسسة الحاكمة.

إن حقيقة إنه ليس لدى اليوم أى إحساس بالغربة تجاه أرض حبرون (الخليل)، هذه الحقيقة نابعة من أنه لم يكن عندى إحساس بالغربة تجاه تل أبيب. حتى فى المجال السياسىّ فإننى أعتقد أن المناقشة الدائرة بين رجال "أرض إسرائيل الكاملة" والمدافعين عن الانسحاب، ليست مناقشة حول مسألة ما إذا كان لنا الحق فى الخليل، بل حول ما إذا كان لنا الحق فى تل أبيب وحولداه ومشمر هاعيمك. ولنأخذ على سبيل المثال إنتاج س. يزهار. إنه من الناحية الأيديولوجية يعتبر من كبار المتشكّكين عندنا، ولكننا جميعا نعرف السر، لأن البطل الرئيسى فى انتاجه، ليس الفتى ذو الشكوك الشخصية وليس كذلك بالطبع النموذج المتشكك فى حد ذاته، بل إن البطل هو طبيعة البلاد. إن التطهر والوضوح الذى يحدث فى القصة العادية بواسطة الحادثة، يحدث عند يزهار بواسطة السير نحو الطبيعة، نحو الوجود، نحو السماء، وهى الأشياء التى يعود منها البطل شخصاً أخر. وحينما ينتهى شخص من قراءة قصة ليزهار، ربما تبقى فيه همهمة من الشك، ولكن تبقى فيه وبقوة أكبر بكثير نداوة حب طبيعة البلاد وآفاقها والسعادة النابعة من الامتزاج بها. إن الأدب لا يقول حينئذ: "ورائى!" بل يقول "هنا" و "ها هو" و "الآن". ووفق رأيى يجب ألا نطلب منه أكثر من ذلك.

إسحق شيلاف: "الأدب لم يحقق هدفه وهو: المحافظة على جذوة الأشواق إلى إسرائيل الكاملة"

يكفينى أن أذكر هنا ما قلته فى "المائدة المستديرة" التى عقدت منذ حوالى خمس سنوات، حول موضوع "كيف نتحدث مع العرب" والذى تناولت فيه مع المشتركين فى المناقشة، مشكلة الحدود.

لقد كتبت حينئذ وقلت " علينا أن نُعلِّم الشباب على أساس أرض إسرائيل الكاملة. وهذا الأمر لابد وأن يتم بواسطة الآباء، ورياض الأطفال، والمدارس، والموجه فى حركة الشباب، والقائد فى الجيش. وقد استطاع أن يقوم بهذا الدور، أحسن من كل هؤلاء الأدب العبرى. ولكن هنا حدث شئ غريب ومحطم. لقد اجتمعت فى ذلك الحين لجنة خططت الحدود على الورق، وهى الحدود التى أخذت فى الاعتبار الفرد اليهودى والإمكانيات، وقد بدأ أدبنا العبرى يتلاءم مع خريطتها. ومن المحتمل أن تكون هناك حتمية سياسية تفرض علينا حتى الآن، ألا يسير أى يهودى إلى الجنوب من "رامات راحيل" وإلى الشرق من جبل صهيون، ولكن كيف لا تسير أية قصيدة أو أية قصة فى هذه الاتجاهات، هذا مالا أفهمه على الإطلاق. إن إتفاقية الهدنة أصبحت عندنا بمثابة الكلمة الأخيرة ليس فقط فى المجال العسكرى بل كذلك بالنسبة لحركة الخيال الأدبى. لقد أصبحت حدود الهدنة هى الحدود المحركة لنا وحدود أشواقنا ورغباتنا. وفيما وراء هذه الحدود، ليست لنا أى مطالب وأى أشواق وأى أحلام وأية قصيدة.

إن هدف الأدب يجب أن يكون مختلفاً تماماً. إن عليه أن يحافظ على جذوة الأشواق تجاه كل ما فقدناه وتجاه كل مناظر الشرق التى يحكى عنها فى "عهدنا القديم". على الأدب أن يشعل نار المعارضة لهذا الاستئصال المريع الذى فرضوه على جسد البلاد، رغماً عنها ورغماً عن طبيعتها.

إن على الأدب أن يعلم أبناء يهودا، شريعة البلاد الكبرى والكاملة، وأن يعدهم بالتغيير الحاسم فى الأيام القادمة."

لقد كنت مقتنعاً من قبل بأن "التغيير الحاسم" (أى الجولة الثالثة وتحرير البلاد) سوف يأتى حتماً، وسعيت من أجل إدخال الوعى بهذا التغيير فى القلوب. وقد كتبت الأشعار التى اعتبرت فى حينها من قبيل الخزعبلات والتى يسخرون منها الآن. وإننى أذكر أنهم اتهمونى بأننى داعية حرب، ولكن اتضح أننى لم أحرض بما فيه الكفاية. حقاً، أكثر مما أثرت هنا الأشعار، أثر الرب الذى أثقل قلب فرعون وقلب سيحون وعوج للمرة الثانية فى التاريخ. وأحيانا يستولى على الفزع من فكرة: ماذا كان سيحدث لو أن الملك حسين استجاب لطلب إشكول ولم يدخل فى الحرب؟

لقد كنا حينئذ سنصعد مرة أخرى على سطح كنيسة نوتردام، من أجل أن نطل من هناك على المدينة القديمة، ونستمر فى تلقى سيل القناصة الشهرى من رجال الفيلق الأردنى، الذين على الأسوار، ولم تكن أية قصيدة أو أية قصة لتغير من الموقف.

وليس فى هذا بالطبع أىّ تَعَدٍّ على أولئك الذين لم يكتبوا قصائد وقصصاً عن البلاد التى وراء الحدود. وإذا كانوا وفق أقوالهم، قد اجتازوا البلاد طولاً وعرضاً حينما كانوا فى "البالماح" وأحسوا تحت أقدامهم ببلاد واحدة كاملة وغير مجزأة وغير محظورة على أحد،فأين كانت ذكرياتهم عن هذه البلاد؟ وأين كانت أشواقهم إليها؟ إن الأماكن الواردة فى أشعارهم وقصصهم هى من الأماكن الموجودة دائماً فى المجال المتاح، وليست وراء الحدود. إننا نجد فى هذه المؤلفات أسماء الكثير من "الكيبوتسيم" (الحقيقية والوهمية، وذكريات الطفولة فى أحياء المدن المتاحة، وفق القانون الخاص بتوطين اليهود، ولكننا لا نكاد نجد أسماء مثل حبرون (الخليل) وأريحا وشكيم (نابلس) والآن، الآن فقط، اكتشفوا فجأة هذه الأماكن فى خريطتهم النفيسة. إن هذا الأمر لم يحدث قبل أن يفرضها جيش الدفاع الإسرائيلى فى خرائط الـ ١٠٠,٠٠٠ والـ ٥٠,٠٠٠ (مقياس الرسم) الخاصة به. وإذا كان أحدهم قد تقدم ووصل فى إنتاجه حتى "الحدود"، فإنه فى هذه اللحظة لا يصف إلا الجانب التراجيدى الذى فى الحدود وعدم المنطق الذى فيها دون أن يثير الرغبة الواضحة لعبور الحدود والقضاء على المأساة وعدم المنطقية.

بنامين جلاي: "المحرك الأول هو العمل ومن بعده يأتي الشعر".

أننى أعتقد أنه توجد كل الأنواع من "ورائى!"، ومثلما توجد سبعة أنواع وطبقات من السموات فربما كانت هناك سبعة أنواع من "ورائى!". وربما كانت "ورائى" السابعة هى تلك التى تقال بالكلمات، وهى "ورائى" الفلسفية الأدبية التى ليس لها غطاء من القدوة الشخصية، ومن أجل "ورائى" هذه ربما لا يجب حتى التحرك من على الكرسى أو مغادرة السرير، لأن الإنسان يمكنه أن يقول بصورة رمزية: "ورائى بمحبة إسرائيل" و "ورائى بالإنسانية".الخ.

و "ورائى" الأعلى أو الأولى هى تلك الخاصة بالقدوة الشخصية. ومثال ذلك ما يقوله بن جوريون: "ورائى إلى النقب"، وقد سار "فى المقدمة". وورائى الأكثر علواً هى تلك التى تقال فى اللحظة الحقيقة من الصدام مع الموت، وفى المحنة التى لا تتكرر ولا تعود، والتى ربما يكون من المستحيل أن يقال فيها "ورائى" مرتين، ولذلك فإن المقارنة بينها وبين "ورائى" الخاصة بالشعراء، هى مثل المقارنة بين الوقوق الذى فى الساعة والوقوق الذى فى الغابة.

وإذا سألنا: ما الذى يسبق الآخر: العمل البطولى أم القصيدة! حينئذ سنرى: لقد كان هناك البطل اليونانى أخيلس، ثم جاء هوميروس الشاعر وكتب قصة أخيلس. وبعد ذلك يقولون إنَّ ألكسندر المقدونى لم يتحرك بدون إنتاج هوميروس، لأنه أراد أن يكون هو أخيلس الثانى.. وبعد ذلك جاء بلوتراك وكتب حياة ألكسندر المقدونى. وبعد ذلك جاء نابليون، الذى أحب بلوتراك للغاية.. ما الذى نراه حينئذ؟ نوع من التتابع: الشعر يأتى فى أعقاب العمل، والبطل والعمل البطولى يأتيان فى أعقاب الشعر وهلم جرا. ولكننا إذا سألنا مع كل هذا، ما هو المحرك الأول؟ – فإننى أقول: إن البطولة تأتى أولاً، والتضحية والأصالة، وبعد ذلك يأتى الشعر، والدليل على ذلك قصيدة "دبورة" (قصيدة ألفتها القاضية دبورة تمجد البطولة فى العهد القديم) وكل القدوات الكبيرة.

وأنا أعتقد أن شبابنا ليسوا، حسبما قال ذات مرة أورى تسفى جرينبرج، بحق، ولكن عن موضوع آخر وبمناسبة موضوع آخر، مثل أولئك "الذين يقفزون إلى وسط

التاريخ"، كما لو كان لا يوجد شئ قبل هذا ولا شئ بعده. إن شبابنا قد تعلم، أولاً وقبل كل شئ على "العهد القديم" وعلى تقاليد بطولة المكابيين، وعلى أعياد إسرائيل وكل الشعر والبطولة التى تحويها، وكذلك على الشعر الحديث، وقد أعطى كل هذا لشبابنا المثل، ولكن لابد من أن نفترض أنه ستأتى إنتاجات أكبر بكثير فى أعقاب أعمال هذا الشاب.

وإذا كان الحديث عن أجواء طبيعية، فإن هناك أجواء طبيعية فى الجغرافيا وفى التاريخ وكذلك فى الأدب وحتى اللغة، هى الأخرى عبارة عن منظر طبيعى، كذلك فإن الإدراك اليهودى هو جو طبيعى، كما أنه توجد أجواء طبيعية إنسانية. لقد نقل الأدب العبرى القارئ العبرى عبر كل هذه الأجواء الطبيعية. لقد نقله عبر الأجواء الطبيعية لفلسطين والقدس. والشاعر "قَرْنى"، على سبيل المثال، هو اللا- تروبادور لشعر القدس، وفى شعر شعراء "البالماح" كذلك يوجد الكثير من الأجواء الطبيعية للبلاد.

هل عدنا اليوم إلى أجواء جديدة- قديمة ؟ – ولكن من ذا الذى يعرف حقاً متى يعود؟ أو متى بالتحديد سيكف عن العودة فى أى مرة؟.. إننى أذكر قصيدة تغنيّت بها لكنعان منذ ٢٥ سنة، أثناء الحرب العالمية الثانية. والقصيدة تسير على النحو التالى:

كنعان أيا كنعان،
فى نابلس وفى بيت لحم،
أشجار الزيتون القديمة تصدر خشخشة
وهناك فى الجنوب
هبت العواصف،
وتنبأ العرافون.
طرق كثيرة تؤدى إلى روما
وطرق كثيرة توجد للقلب
وضيف البيت هو واحد أوحد
ومن يحل عليه الدور – يهاجر
لذلك يعوى هناك ابن آوى فى وحشية
ونتسلق فى كل يوم قمة التل
ونطلق الدخان فى حلقات لا حصر لها

ونتطلع نحو طريق بئر سبع.

مـن أجـل أى شـئ؟ ولـماذا أعـود فأشـتاق فى هذه القصيدة لهذا الجو؟ ربما كان هذا بسـبب الجو "التاناخى" (نسبة إلى "العهد القديم") الموجود فى داخلى، ولكن هذا يثبت أنـنى أيضا لست من أبناء "أرض إسرائيل الكاملة"، لأنه فى اللحظة التى لا يوجد فيها جـبل جريـزيم وعيـبال فـى الحدود الإقليمية للدولة، فإنهما يكونان موجودين فى داخل قلبى وسيظلان كذلك دائما أبدا فى "أرض إسرائيل" الخاصة بى.

موشى دور: "هل صاح مؤلف سفر أيوب قائلا: "ورائى!"؟ إن الأدب يهتم باتجاه الفرد."

سأشرع بالإجابة حسب تسلسل الصعوبات: هل من وظائف الأدب عامة، إذا كانت له وظيفة سوى مهمة "أن يكون طيباً بقدر الامكان"، أن يقول "ورائى!"، هل ملقى على عاتق الأدب هدف اجتماعى- سياسى محدد، عليه أن يُحقِّقه؟ وهل من المحتمل أن نجعل المشكلة على النحو الذى تعرض به الآن، بعد كل الدروس التى تعلمناها مما يجرى فى البلاد الديكتاتورية؟

لست أعتقد أن الأديب يجب أن يرفرف على أجنحة السحاب، مُعْفَىً من أى اتصال بالعالم الخارجىّ. إن انفصالاً كهذا عن عالم الإنسان يؤدى فى نهايته إلى أدب أنيمى مصاب بفقر الدم، ويتغذى فقط على الحدود الذاتية للأديب. ولكن فى الوقت نفسه محظور على الأدب ألا يقدم رقبته لأى نوع من الإملاء. إن الفن الخلاق، من ناحية تناوله الجهات "الرسمية" أو "الحزبية" بأشكالها المختلفة، هو ذو سيادة ومستقل تماماً. إنه يجب ألا يتلقى أوامر أو توجيهات من طرف شخصى خارج نطاقه، إن قضية عدم عزل الأديب عن خضم الحياة، هى قضية يجب أن يعرضها هو على نفسه، والأديب نفسه هو الذى يحكم، إلى أىِّ مدى يستجيب لها (اتجاهات الانتاج الحقيقية بالطبع المنفصلة والبعيدة عن "المؤثر" الخارجى). إن أى سياسى من المحظور عليه أن يدخل بأحذيته إلى مجالات حرية الفن، سواء كان "يسارياً" أو "يمينيّاً" أو متوجاً بإطارات أخرى. أن هذه الحرية لا تقل فى قدسيتها عن حرية الجامعات، وإن كان هناك شك فى أن عدد الأدباء الحقيقين كبير، إلى الحد الذى يتيح تنظيم موكب احتجاجى معقول واحد.

وبالنسبة لصلب الموضوع: لست أعرف ما إذا كان للأدب اليوم تأثير مبدئى (أساسى) قوى للدرجة التى يجعل بها الكتائب تقف على أقدامها ويساعدها فى التشكيل القتالى إلى ميدان الحرب. إن تأثير الأدب معروف، أولا وقبل كل شئ، فى المجال الفردى، وعمله يتم بواسطة أدوات ملتزمة. إنه يبتعد عن الدعاية (البروباجندا): ليس من

المحتمل عمل كيفية مثالية مع الاستعانة بأساليب "التلطيف الشعرى". إن الشعر سيضعف بمرور الوقت وسيتخلى التلطيف. وهنا أصل إلى أ.ص.ج (أورى تسفى جرينبرج)، الذى يُقَوم على اعتبار أنه الشاعر الذى قال " ورائى" بقوة والكل يمدحه على ذلك. إننى أعتبر نفسى من بين مقدرى ومبجلى الشاعر "أورى تسفى جرينبرج" الذى يعتبر من فطاحل الشعر العبرى، ولكننى بأى حال من الأحوال ، لست أعد من بين مقدرى الأيدلوجى والدعائى أ.ص.ج. إن هذا من حقى كمواطن فى دولة حرة. ويبدو لى أن أولئك الذين تربوا فى أحضان شعر أ.ص.ج. من بين الجمهور اليهودى وينظرون إليه باعتباره "موجهاً ورائياً"، قد تأثروا أساساً من تلك المنشورات السياسية المنقوطة التى كتبها، ولم يتعلموا على أساس شعره الحقيقى. وبالطبع فإن أ . ص.ج يتميز بمقدرة كبيرة كرجل دعائى، وهى تلك المقدرة نفسها التى تراءت له حينما أراد التعبير عن أفكار وخلجات حزب "بو على تسيون" (عمال صهيون). وكل من يقرأ ثمرة مقدرة هذه الدعاية لا يمكنه أن ينكر العبقرية التى يقدمها للعالم، ولكن هذا ليس شعراً، بل دعاية، دعاية براقة، مليئة بالقوة، وفياضة، وعنيفة، ولكنها أولاً وأخيراً، ليست إلا دعاية.

ومن يحب شعر أ.ص.ج، دون التنكر للأسس الفكرية الموجودة به، حسبما هى موجودة فى محصوله الدعائى، وإن كانت النسب مختلفة هناك تماماً، ليس هو بالذات ذلك الشخص الذى يتخلل حياته نداء "ورائى" الموجود فى شعر أ.ص.ج، لدرجة أنه يقوم ويقول مجيباً: "هاآنذا". إن الأمور معقدة، وصور الوجود فى الشعر والحياة هى الأخرى معقدة، وليس من السهل عمل عمليات تصنيف ووضع فواصل. والأدب لا يصل حتى "الخطوط الخضراء" ويقف عندها. إن الأدب لا يأخذ فى الاعتبار الحدود المادية وذلك نتيجة روح الإنسان، ولذا فليس من مهامه أن يصرخ فى الدبابات. إن الأدب قائم على الإنسان الفرد وينبع منه ويتحرك من داخله ونحوه. إن محبة البلاد (فلسطين) هى أولا وقبل كل شئ، موضوع الفرد، كما أن المجموع من المستحيل أن يكون مجموعاً ما لم يتجمع أفراده معاً ويشكلوه. وإذا لم يشعر الفرد بهذا الحب الذى يعتبر فعلاً متعدياً لما أطلق عليه تشرنحوفسكى (شاعر عبرى ١٨٧٥- ١٩٤٤): "الإنسان هو خلاصة جو وطنه"، فإن أى أصوات نفيرية أو عمليات قرع للأجراس من "الأدب المجند" (أو بأسلوب آخر: الأدب المخول من السلطة) لن تحركه من مكانه.

إن إسرائيل بالنسبة لى، هى أولاً وقبل كل شئ، وجود نفسى وجسمانى (مادى) عميق لأننى على أرضها رأيت نور العالم وفى أجوائها تربيت وكذلك نضجت، وليست لى وطن غيرها، ليس على شكل علة الحنين للوطن فيما وراء البحار: وليس على صورة "الشرائع اليهودية" التى تعبر عن الأشواق الطبيعية لمن استأصلوا أو استؤصلوا من هناك وتخرب بيت أبيهم. إنّ أرض إسرائيل بالنسبة لى هى بلد واحد، لأنها لم تكن على شاكلة أخرى إطلاقا. ولم يكن أ.ص.ج، هو الذى طبع لى هذا الاحساس المضمونى. إنها الأرض، هى التى فعلت هذا. إن اصحاحات "التاناخ" (العهد القديم) التى خلقت الحلقات الروحية التى ربطتنى بماضى شعبى، هى التى زودت الرباط العقلانى المطلوب لابن قطر معين من البلاد من أجل تمييز آثار آبائه فى الرمال. ولكن عملية الولادة والنمو والتشكيل قد سبقت البناء العقلانى.

وفى "العهد القديم" توجد إصحاحات شعرية رائعة، ولكن قوتها تنبع أولاً وقبل كل شئ، من كونها انتاجاً فنياً كبيراً يتسم بصفات إنسانية عميقة. وتوجد فى "العهد القديم" كذلك أجزاء سيئة من الناحية الفنية- وكذلك من الناحية الإنسانية- وتأثيرها على نفس القارئ أقل بكثير جدا. هل صاح مؤلف سفر أيوب قائلاً "وراثى!". هل جاء شاعر "نشيد الإنشاد" بالجموع إلى مهد محبوبته؟ إلم يُرق المؤلف مراثى داود على يهوناتان دماء قلبه، على صديقه الأوحد الذى لا شبيه ولا مثيل له! وهل تأملات "الجامعة" الحكيمة فى يأسها واليائسة فى إدراكها، ألفت بناء على أوامر من السلطة ومن المبايم (أتباع حزب المباى) فى حقل الثقافة، أم طفت وارتفعت من خلال التبصر الصافى والهادئ والتراجيدى لرجل عبرى، خلال تجربة حياته هو وتجربة حياة الآخرين من خلال زاوية تأمله الخاصة به؟

وتوجد فى "العهد القديم" بصراحة فصول أخرى من التاريخ السياسى، ولكنها ليست هى التى استولت على قرائه فى كل عصر على وجه البسيطة. لقد ظلت تلك الفصول على ما كانت عليه منذ بدايتها، مجرد تأريخ سياسى لا أقل ولا أكثر من هذا. ولست استهين بأهميتها. إنها تكمل بالنسبة لى ما وضعته وتناولته الفصول الأخرى بواسطة اللمحات الإنسانية الفنية التى تحويها ولكنها لا يمكن أن تحل محلها. ومن المفهوم بالنسبة للقارئ العبرى أن "العهد القديم" هو دائماً بمثابة "وأيضاً": وثيقة فنية وإنسانية

سامية المكانة، بالإضافة إلى بطاقة الهوية التاريخية الخاصة به. ولو لم تكن به الصفات التى حافظت عليه عبر كل دورات الزمن، وهى تلك الصفات الفنية الإنسانية العجيبة، لما أمكن الحفاظ على بطاقة الهوية إلا فى المتاحف الاثرية. وعلى أى حال من الأحوال، فإنه لم يكن هناك ميثاق متقد فى الحياة الأبدية له أبعاد واقعية ندية مثل ذلك النواح على الاجواء القديمة وعلى أجواء تجددنا. وهذه الحياة الأبدية، لم تأت من "توجيهات" ولا من "منشورات" ولا من "ورائى!".

وبالإضافة إلى هذا، فإن وعيى الكامن فى عصارة عظامى بوحدة أرض- إسرائيل، وراء حدود هذا الواقع الراهن أو غيره، لم يحجب عن عينى رؤية وجود الأمة الثانية بفضل أحفاد الأحفاد، وليس بفضل السادة على أرضها. لقد اعتقدت وتلقيت هذا الاعتقاد بالقول، بأن الحق، ولو حتى حق آبائى الذى هو أقدم وأعمق من جميع الحقوق لا يلغى حقا. ومن أجل ذلك لم أكن فى حاجة إلى نظريات تدلل على أن أولئك المقيمين هم أحفاد آبائى الذين امتزجوا بالمحتلين وطمست معالمهم، إن قوتى تكمن فى قدرتى على صد الذين ينقضون لإبادتى، ولكن قوتى تكمن فى الوقت نفسه فى قدرتى على الحفاظ على صورة الإنسان بداخلى، وعلى المحافظة على الإرث الإنسانى المتمثل فى الكتب القديمة. هذه هى ميزتى، وهذه أيضاً هى حكمة الحياة وحكمة الدولة وحكمة الشعب.

موشى براجر: "هناك كتاب واحد فقط وهو "التاناخ" (العهد القديم) الذى قال " ورائى!" وقد رد عليه الواقع وسيرد عليه قائلا " آمين!".

إن السؤال الخاص بنداء الأمر: "ورائى"، مرهون من أساسه بمعرفة صلاحية ومقدرة فرض سيادة صاحب النداء، وهذا يعتبر فى نظرى بمثابة المحك لنفس موقف الأدب العبرى المعاصر.

إن اليهودية الأصيلة تميز بين اصطلاحين منفصلين هما: "التوراة" و "الحكمة". وقد قيل عن ذلك: "هناك حكمة بين "الجوييم" (الشعوب الكافرة) (ثق فى هذا) أما أنه توجد "توراة" بينهم، فلا تثق فى هذا". إن كلمة "توراة" مصدرها وكذلك أصلها اللغوى جاء من "تعليم": و "لتعليم بنى إسرائيل". أن غاية التوراة وهدفها هما: "التعلم والتعليم، والمحافظة والعمل والتنفيذ". هذه هى الصفة المميزة لشعب إسرائيل عبر التاريخ: التوراة المرتبطة بالحياة والتى تشكل وتصوغ الحياة اليومية، "الخطوات" مع "الشرائع النظرية" (الهالاخوت) مندمجة معا.

ومن هنا فإن الاستنتاج، الذى يكون وفقاً لمفاهيم اليهودية، هو أنه لا يوجد بالفعل رجل- توراة، حتى ولو كان هذا الرجل عبقرياً فى التوراة ما لم ينفذ بالكامل مبدأ التحقيق الذاتى ويوجه أعماله وأخطاءه وفق شرائع وأوامر التوراة.

و "الحكمة"، فى مقابل هذا تتميز بالتعامل الحر المحبب نحو المعقول، فمن الممكن أن تؤخذ فى الاعتبار على أنك "حكيم" واضح، وأن تعيش عكس كل مبادئ "الحكمة". ومضمون الحكمة غير محدد هنا بالمرة: هل هى تشتمل على صفات المعرفة والمنطق والبصيرة النافذة أو أنها عبارة عن مستوى من المعرفة والخبرة فى المجالات الروحية، أم أن الحكمة تبلور تجربة علمية- اختبارية لا دعوى لها.

فى كل هذه النماذج لا يرى "صاحب الحكمة" نفسه على الإطلاق باعتبار أنه مأمور بأن يتصرف وفق توجيهات كل "الحكم" التى ينادى بها. يكفى الحكمة أن تعتبر (ثلاثية المغزى) كتسلية ذهنية وكمصدر للمتع الروحية وكأداة لإثراء الحياة ولاستغلال ظروفها لأقصى حد.

ولذلك فإن هناك تحذيرا يقول: " الحكماء هم للشر". ولا داعى لأن نذكر حكماء الاخلاق من بين الشعوب، لأن من بينهم من هم فى المرتبة الأولى فى تاريخ الحضارة بينما كانت حياتهم الشخصية نموذجاً لعدم الأخلاق، وأكثر من هذا فإنهم بالذت من خلال الإنغماس فى متاهات الانحلال والتدهور وتدمير الأسس والمعايير قد استقوا "الحماس الأخلاقى" المقنع للغاية.

وبالنسبة للأدب الإسرائيلى وأبعاد تأثيره، فإن الاختبار الحاسم هو، من أين يستلهم وحيه ومعرفة قيمته: هل من مصادر التوراة والإيمان أم من آبار الحكمة والمعرفة المحترفة!.

إذا كان هناك كتاب يقول "ورائى" وسيظل يقولها، وسار الواقع بالفعل وراءه ومازال يسير، فإن هذا الكتاب هو "كتاب الكتب" (التاناخ) وكل الأدب اليهودى الذى ولد حوله ومشبعاً بروحه. إن جذور المشكلة تكمن حينئذ من صورة تعامل الأدب الإسرائيلى مع "التاناخ" (العهد القديم) والعلاقة بينهما. والخيار واحد ولا يقبل التأويل: إما التاناخ كالكتب المقدسة وكمصدر وحى لقدسية الحياة (ومنه أيضا: سمو الحياة، ومعنى الحياة، وسرور الحياة) ، وكصك للنسب الخاص بالشعب المختار، وكصك لشراء الأرض الموعودة، وكأداة توصية، وكجسر للرسالة الروحية اليهودية من "بداية الخلق" حتى "نهاية الأيام"، أو معاذ الله، العكس من ذلك، أى " التاناخ" كتجميع ليست فيه قدسية الانتاجات الأدبية المختلفة والمتنوعة كذلك وكحقيبة "لنصوص" قديمة موضوعة تحت تصرف "ناقدى العهد القديم" الذين يعينون أنفسهم ويتوجون أنفسهم من أجل تنفيذ التدريبات الجدلية كافة بما فيها الكفاية، وعمليات الحذف والتعديلات، وكذلك التحليلات الجائرة الغريبة للغاية لهذه " النصوص".

إن هذا التناول العلمانى "للتاناخ" وهذا التناول المدروس لكتاب الكتب هو كل خطأ الأدب العبرى منذ أيام "الهسكالاه" (حركة التنوير اليهودية) حتى أيامنا هذه. لقد اعترفت كل الشعوب بأن الشعب اليهودى هو "شعب الكتاب"، وليس معنى هذا أنه الشعب "الذى يحب" الأدب أو "الذى ينتج" الأدب، لأن هذه الأشياء وجدت كذلك بين سائر الأمم الحضارية. إن معنى "شعب الكتاب" أنه الشعب الذى يعيش وفقاً للكتاب، وأن الكتاب والأمة يشكلان مضموناً واحداً. وليس هناك شعب أكد اتصاله بالكتاب،

وبمتعة التفكير مثلما عبر عنها صاحب "المزامير": " أصبحت قوانينك لى "مزامير". هذا هو "لحن الجمارا" ("الجمارا" أى "التكملة" هى التعليقات والحواشى التى كتبت على أجزاء "المشنا" الستة، ومنها معاً يتكون "التلمود") الذى لا مثيل له فى العالم.

إن علاقة اليهودى بالكتاب قد تجلت فى القبلة المرتعشة لصفحة ممزقة قطعت من الكتاب وسقطت على الأرض، ورفعها يهودى بأصابع الحب وحافظ عليها إلى أن أخفوها فى احتفال الدفن معه فى مقبرته، كما يدفنون الإنسان الذى خلق على نفس المثال. إنَّ كتاباً كهذا، كل مضمونه وغايته كان: "ورائى!"، وهذا هو الاختلاف الخارق بين "التوراة" و "الحكمة": أن التوراة تقدم "المعرفة" و "طريقة الحياة" لأن لها الصلاحية العليا لذلك، و " الحكمة" تعرض " رواية " للقراءة، و " مقالة أدبية" للمتعة، ودراسات الطبيعة للفائدة العملية، وإذا تجرأت على صياغة وجهات نظر فلسفية خلقية — فإن القارئ المتطوع يمكنه ان يسأل — فى اللحظة التى لا يحلو له أن يتصرف وفقاً لمبادئ علم الأخلاق —: " من نصبك قيماً؟".

وإذا لم يكن هناك على الاطلاق مصدر للوحى الأخلاقى غير "العهد القديم"، فإن لنا ولشعب إسرائيل، يعتبر "العهد القديم" هو مصدر الوحى الروحى، الذى يضم كافة الحياة، وكافة الشرائع التى بين الإنسان وإلهه وصديقه وشعبه وبلده والعالم كله. إن الأدب اليهودى المنعزل عن جذور "العهد القديم"، يكون منعزلاً كذلك عن جذور الواقع اليهودى المتصل بالحاضر أيضاً، وبالتالى فإنه لا يمكن أن يقول "ورائى!".

(٦) الأدب والحرب فى إسرائيل*

١- التشكك فى جدوى الحروب المتعاقبة

يمثل السأم من كابوس الحروب المتعاقبة والتشكك فى جدواها ظاهرة ميزت الشخصية الإسرائيلية عامة، والمُحاربة بشكل خاص منذ أن خاضت غمار حرب ١٩٤٨ وعمها ما عمها خلالها من تخبطات، أكدت أن خوض غمار الحروب هو قدر مكتوب عليهم، وعلى أجيالهم المتعاقبة لا فكاك منه.

وتظهر عملية التشكك فى جدوى الحروب، فى أبرز الانتاجات الأدبية المميزة لأدب حرب ١٩٤٨ وهى رواية "أيام صقلاج"، التى صدرت فى عام ١٩٥٨، واستغرقت كتابتها بواسطة الأديب الإسرائيلى يزهار سميلانسكى عشر سنوات، بعد أن تبلورت فى داخله كل الانطباعات التى انطوت عليها تلك المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٨.

وهذه الرواية تصف عملية الاحتلال المتكررة للتبة رقم ٢٤٠، التى اضطر بعض اليهود إلى العودة والقيام بها فى الأيام السبعة من نهاية سبتمبر، وبداية أكتوبر عام ١٩٤٨. وهذه التبة توجد فى جنوب فلسطين فى الطريق إلى النقب، فى مواجهة الجبهة المصرية، وكان مصيرها من شأنه أن يحدد مصير مطار قام بدور حيوى فى معارك حرب ١٩٤٨. ومن هنا كان الجهد العنيد للسيطرة عليها وعدم التفريط فيها. ولكن ليست العمليات العسكرية وتطورها هما الأساس والمضمون اللذين تقوم عليها "أيام صقلاج". إن أساس الرواية، هو العالم النفسى والروحى لهؤلاء اليهود، وكل ما هو مقصود فى الرواية المتعددة الأبعاد، والعالم الخارجى بأحداثه ومناظره، مرتبط بالعالم الداخلى لأبطال الرواية والروح التى تسود هذا العالم.

لقد كان عام ١٩٤٨، هو عام دخول "محاربى صقلاج" إلى الحياة، وكان بداية اتصالهم بالواقع فى العالم على ما هو عليه، دون حاجز المدرسة ومنزل الآباء. لقد كان

** نشرت هذه الدراسة فى مجلة "فكر"، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٢٤ – ١٣٨.

هـذا اللقـاء الأول الـذى يـتم دون وسـاطة مـع العـالم، هـو أساسـاً بـالفعل لقاء مع القتل والتخريب ومع الموت الذى يضع وجودهم وحياتهم نفسها على كف الميزان فى كل وقت وفى كل لحظة.

إن أجزاءً كبيرةً من هذه الرواية تطرح بكل حدة وبكل تجريد مسألة الحرب بأسرها، فـى إطـار مـن الـتمرد العنـيف عـلى نفـس الحرب وعلى ضرورة ممارسة القتل والعنف، والصراع المؤلم والعاجز إزاء هذا التمرد:

"إنـنى أكـره الحـروب، إن كل الحروب قذارة. إننى أقول لكم أيها الشبان لا تذهبوا أيهـا الشـبان إلى الحـروب. اسمعـوا لى. لا تبيـنوا الحـرب لى وكأنهـا ليسـت قـذاره" (ص ٢٩٣) ، وفـى مكـان آخر تطفو معالم التمرد ضد الحرب والموت والدمار مهما كانت المثالية التى من أجلها يجرى هذا بصورة واضحة.

"لا تصـدق: لـيس طيباً أن تموت. وليس صحيحا . ليس هذا بإرادتك على أى حال. استمع إلى. لـيس هـناك معـنى، لـيس هناك معنى على الإطلاق واستمع إلى، ويجب أن تكـون أخـيراً شجاعاً ومستقيماً، وأن تقول ذلك بصوت عال. ليست هناك أية مثالية تتم عـن طـريق المـوت. يجب ألا تهرب منه فى المعركة، ولكنه لا ينطوى على عدالة لدرجة الـبطولة أو أى فخر خاص. إننى أكفر، أكفر بكل هذا، أكفر بتمجيد الموتى. إننى أعرف فقـط الخسـائر، والآبـاء وصديقاتهم، وعالمهم الذى خسروه، يا للأسف لأنهم ماتوا. أيها الشـبان قومـوا وانسفوا كل علم يدعو إلى الموت. اسحقوا كل من ينادى بالموت، باسم أى نـبوءة كانـت، فـى مصحة المجـانين أو فى السجن، إن الحرب مهنة جزارة ملوثة بدم الإنسـان. مـن المخجـل أن تكـون جباناً قذراً، ولكن من المحظور كذلك، أن تكذب على الموت، وكأنه لم يكن هناك شئ. إسألوا الأمهات. إنهن يعرفن. سوف يقلن لكم دون أى كـبح لـلجماح، وبوجـوه جـامدة وبـلا بكـاء. إسـألوهن. ولكـن حـتى فـى تلـك الـلحظة الحقيقة هى أنه لا مناص أحيانا من الخروج إلى القتال". (ص ٣٠٩).

وتصـل هـذه الـنغمة إلى ذروتها فى التمرد على كل ما هو مقدس يمكن أن يضحى من أجله بالحياة:

"إن ما كتبته هو: طوبى للكبريت الذى احترق وأشعل اللهب. إننى أعرف ولكننى لا أحـب. لأن هذا إثم أن أكون كبريتاً يحترق. إننى أثور على هذا. من المستحيل أن يكون الذهاب إلى الموت هو حسن حظ وسعادة. سعادة لمن؟" (ص٤٠٥).

وأحـد أبطـال الـرواية ويدعـى "عوديـد"، يُلقى قرب نهاية الرواية خطبة مونولوجية يتصـارع فيها مع مشاكل الحياة والموت والحرب. وهو يتصارع بشكل أساسيٍّ مع السؤال الخـارجى، عمـا إذا كانـت هـناك قيمة من القيم، أياً كانت، يجدر بالإنسان الشاب، أن يضـحى بحـياته مـن أجـلها: "إذا كان هناك شئ عظيم وجميل وجدير وعادل، فإن من الأفضـل أن يعيش الإنسان من أجله لا أن يموت. أم أن العظمة تقاس فقط بمقياس الموت والاستعداد للموت فى سبيلها؟ ما هو الشئ غير الصحيح هنا؟ إننى لم أفكر فى ذلك من قـبل أبـداً. وقد أصبحت دفعة واحدة أنوء بأكثر مما يجب. ما هو خطأى؟ إننى أريد أن أصـرخ الآن بأنـه لـيس هـناك مقـابل لحـياة شاب عاش وأُميت. إن دولة بأسرها عظيمة وجميلة، لا يمكنها أن تمنحه ما فقده". (ص ١٠٢١- ١٠٢٢).

وهـذا التمرد، هو تمرد كان يميز عالم المشاعر الذاتية، ولم يكن ليسمح، على المستوى العمـلى لهذه الشخصيات، بأن تخون القافلة، أى أنها تتصارع داخلياً حول مجمل القيم والأهـداف والأعمـال، ولكـنها كانـت فـى النهاية تنساق مع الجماعة لتمارس ما تمارسه الجماعة وهى ممزقة من الداخل، ودون إيمان كامل بجدوى وإنسانية هذا الذى يحدث، والتشكك فى جدواه.

وبعـد حـرب يونـيو ١٩٦٧، ظهـر سـيل مـن الإنتاج الأدبى، الذى يعكس ردود فعل الانتصـار الإسـرائيلى فـى هـذه الحـرب. وبالـرغم من أنّ الغالبية العظمى من هذا الإنتاج الأدبـى كانـت تتميز بالعنصرية وبالنشوة من هذا الانتصار المفاجئ، ومن المناطق الجديدة الـتى سـيطر علـيها الجـيش الإسـرائيلى، وخاصـة قصـائد أورى تسـفى جرينبرج وناتان الترمـان، وإسـحق شـيلاف، وغيرهـم مـن دعـاة ضـم الأراضـى وتحقـيق "أرض إسرائيل الكاملـة" فـإن بعـض الإنـتاجات الأدبـية الأخرى عكست تخبطات الإنسان الإسرائيلى، وبصـفه خاصـة المقـاتل الـذى خـاض غمـار الحـرب، واكـتوى بعذابـات الـنار والدمـار والإحساس بأن هناك موتاً بلا ثمن.

وقـد كـان مـن أهـم الكتـب التى صدرت بعد أن هدأ هدير المدافع، وتعتبر نموذجاً لما يطلـق علـيه "الأدب الريـبورتاجى" أو الوثـائقى كـتاب "حديـث المحـاربين" (سِيَّاح لوحامـيم)، الـذى صدر فى أكتوبر ١٩٦٧، وطبع خمس طبعات كان آخرها طبعة أكتوبر ١٩٧٠، مما يشير إلى مدى إقبال القراء عليه.

وكتاب "حديث المحاربين" عبارة عن محادثات مع عدد من أبناء " الكيبوتسات" (المستعمرات الاشتراكية)، الذين يشكلون حوالى ٢٠٪ من المقاتلين فى "جيش الدفاع الإسرائيلى"، الذين اشتركوا فى معارك يونيو ١٩٦٧، تعكس تخبطاتهم تجاه العرب. ويشتمل الكتاب على ثلاثين محادثة اشترك فيها حوالى مائة وأربعين من أبناء "الكيبوتسات". وقد كانت هذه المحادثات مادة خصبة لدراسة نفسية المقاتل الإسرائيلى، عشية عودته من الحرب، وبعد تحقيقه لانتصار لم يكن يحلم به، وما هى الدوافع التى تحركه أحياناً وتجعله ينبذها أحياناً أخرى، وما هو موقفه من الحرب، وما هو موقفه من عدوه العربى عموماً، ومن العدو المهزوم بصفة خاصة.

ويقول موشيه زرطل، فى سياق عرضه لكتاب "حديث المحاربين": "لقد فضل المحاربون العائدون من المعارك الصمت. كانت عيونهم فقط هى التى تتحدث. لقد كانت رهبة الموت مازالت تنعكس فى نظراتهم وفى هيئتهم. وكانت هناك صلاة على شفاه الكثيرين بألا تتحول الأيام العظيمة إلى سيل من الخطب. وكانت هناك صلاة أخرى ولدت فى قلوب الكثيرين ، بأن نخرج من هذه الحرب ونحن مختلفون، وأن نعيش بشكل آخر، وأن من حكم عليه بالحياة، يجب أن يعرف كيف يحياها. لقد فضل المحاربون فى البداية الصمت. ولكنهم ما إن اجتمعوا بعد شهرين أو ثلاثة شهور بعد الحرب، فى دوائر محدودة، وفى "كيبوتسات" مختلفة حتى سقط حاجز الصمت وتدفق القلب بما فيها".

ثم يضيف موشيه زرطل، انطباعه عن الخيط الذى ربط ما بين "أحاديث المحاربين" فيقول: "إنه جيل الحروب، إن لحظة توالى القتال، لحظة المصير القدرى، الحقيقة التى تحكم على المعركة الدموية كل تلو الأخرى، وذلك المصير الذى يطرح العديد من الأسئلة حول مغزى الحياة ومعنى المستقبل، هذه اللحظة تتكرر فى أحاديث كثيرة، وفى أقوال العشرات من المحاربين: " إننى منذ أن وعيت لنفسى وأنا أذكر الحروبو " الآن، هذه هى المرة الأولى التى نحارب فيها حرباً حقيقية كجنود". هكذا قال الشاب، كانت هذه هى حربه الأولى. ولكنه يذكر، شأنه فى ذلك شأن آخرين العديد من أعضاء "الكيبوتس"، منذ أيام طفولته، إنه سيذكر أولئك الذين عادوا من الأسر خلال الحرب العالمية الثانية، وأولئك الأشخاص الذين خدموا فى الفيلق اليهودى، ويذكر محاربى

"البالماح" (سرايا الصاعقة)، وحرب ١٩٤٨ والعمليات الانتقامية، وحرب سيناء ١٩٥٦. إنه يذكر (كواحد من أبناء الجيل كله) المشاهد والمخاوف وعلامات التعجب المؤرقة التى شاعت فى أيام التوتر والتعبئة للحرب. وبالرغم من ذلك، فإن هناك شك فى أنه يشعر. بذلك التناقض. ما بين الرغبة فى "أن يثبت ذاته" فى القتال وبين كابوس الحرب. ولكن محارباً أقدم منه. من تلك الطبقة الكبيرة التى تشكل جيل الحروب، يسأل متعجباً: "إلى متى سيحارب هذا الشعب دون أن تعتريه الشكوك؟ إننى على أية حال قد خضت غمار أربعة حروب، وكنت أذهب من حرب إلى أخرى. وكنا نهرب وكنا نهدم. وكنا نفعل كل شئ. ولكن إلى متى سيستمر هذا؟ إن هذا له بعداً خاصاً بالنسبة للنكبة (نكبة النازى).

ومثل هذه التساؤلات التى يطرحها أحد الذين خاضوا غمار حرب ١٩٦٧ من أبناء "الكيبوتسات"، تبدو كانها تصدر على لسان أحد أبطال الأديب يزهار سميلانسكى فى روايته "أيام صقلاج"، عن المخاوف ومشاعر القلق والتساؤلات التى عمت من خاضوا غمار حرب ١٩٤٨، حيث يقول احدهم فى هذه الرواية:

" كيف يمكنك أن تربى أطفالا، وأن تريهم الزهور وكافة الأشياء الجميلة فى هذه الحياة وأنت تعرف أنه ربما فى خلال عشر سنوات سوف يموت هؤلاء الأطفال أو آباء هؤلاء الأطفال كيف يمكنك أن تربى أشخاصاً على هذا النحو".

إنه ذلك السؤال الكابوسىّ الذى أقضَّ مضاجع الاجيال المتوالية فى إسرائيل من حرب ١٩٤٨، وحتى الآن: ماذا بالنسبة للمستقبل؟ ولم التوالد؟ وهل تتعاقب الأجيال لكى تستهلك فى آتون آلة الحرب التى لا ترحم؟.

وبعد حرب ١٩٦٧، حينما طالت فترة الانتظار، ولم يتلق الإسرائيليون المكالمة المرتقبة من العرب، قبولاً بالسلام واعترافاً بإسرائيل، وبدأت كذلك "حرب الاستنزاف" بما صاحبها من استمرار لمناخ الحرب من موت ودمار وضحايا يومية، بدأ الإحساس بالدوران فى الحلقة المفزعة يعم الكثيرين، وبدأ الشعراء يعكسون المشاعر والانطباعات التى تعبر عن مناخ الرفض لاستمرار أهوال الحرب، والتمرد على الموت بلا ثمن، والافتقاد إلى الأمل فى حياة هادئة وفى المستقبل، ورفض التوالد يأساً من المستقبل ورفضاً لأن يكون الأبناء مزيداً من الوقود للحرب، والرغبة الصارمة فى السلام والسعى إليه بأى

ثمن، حتى ولو كان هذا الثمن هو جميع الأراضى المحتلة، لأنها حسب تعبير أحد هؤلاء الشعراء وهو الشاعر " مائير شيلاف":-

ليس هناك موطئ قدم فى هذه البلاد
ولو كان كل آباؤنا قد ساروا فيه،
ولو كان حتى الرب قد وعدنا به،
أغلى عندى من جثه الفتى المتعفنة،

وقد شهدت فترة حرب الاستنزاف مجموعة من ردود الفعل العارمة التى اجتاحت قطاعاً عريضاً من المجتمع الإسرائيلى، مطالبة بوضع حد لهذه الحروب وبالسعى إلى السلام بأى ثمن مع العرب، ولو على حساب التنازل عن الأراضى التى احتلتها إسرائيل فى حرب يونيو ١٩٦٧. وكان من أشهر ردود الفعل هذه، ذلك الخطاب المتكون من عدة سطور، والذى أرسله طلاب الصف الثانى عشر فى إحدى المدارس الثانوية فى إسرائيل إلى جولدا مائير، رئيسة الحكومة، احتجاجا على عدم استجابة الحكومة لاقتراح دكتور ناحوم جولد مان (رئيس المنظمة الصهيونية العالمية) الخاص بإرساله للتباحث مع عبد الناصر حول السلام. وقد جاء فى الخطاب: "نحن جماعة تلاميذ الثانوية، الذين على وشك التجنيد فى جيش الدفاع الإسرائيلى، نحتج على سياسة الحكومة إزاء قضية جولد مان- ناصر. لقد كنا نعتقد حتى الآن أننا نذهب للحرب وللخدمة لمدة ثلاث سنوات، لإنه لا خيار أمامنا. وبعد هذه القضية، ثبت أنه، حتى حينما يكون هناك خيار، ولو صغير للغاية، فانكم تتجاهلونه. وعلى ضوء هذا، فإننا وكثيرون آخرون نفكر كيف نحارب حرباً دائمة لا مستقبل لها، فى الوقت الذى توجه فيه حكومتنا سياستها بطريقة تضيع احتمالات السلام، إننا ندعو الحكومة إلى استغلال كل فرصة وكل إمكانية للسلام".

وكان خطاب الصف الثانى عشر بمثابه سماد أنبت بسرعة نباتات جديدة من إنتاج إسرائيل، وانضم الشباب علانية وأيدوا حركة "متسبين" (المنظمة الاشتراكية الاسرائيلية) التى أصبحت فجأة موضوع اهتمام اسرائيليين كثيرين. وكان هناك من وزعوا صحفاً سرية تحمل. أسماء مثل "نعشوش" (نوعر شومير شالوم- الشباب الداعى للسلام)، متوجه بإسلوب براق وتحوى كلمات تتضمن احتجاجاً صارخاً ضد سياسة العدوان والتوسع

والحرب الإسرائيلة. وقد حفلت هذه المقالات بصرخات مثل: "لن يبعد اليوم (إذا استمرت الظروف الحالية فى الوجود) الذى نصل فيه حقاً إلى هذه الحالة: لكل شاب ستكون هناك ثلاث بنات". أو مثل: أنت أيها الشاب اليقظ لمشاكل الساعة، أنت أيها الشاب الهادئ الذى لا يتمرد على المجتمع، أنت أيها الشاب الذى تسمى ذئبا على ألسنة العجائز ولا تخجل من هذا، أنت أيها الشاب الميت، المتعب، قم وتخلص من جمودك، وتخلص من وصاية آبائك وأجدادك، قم وتظاهر واخرج ضد الزعامة المجنونة، التى بسبب غبائها الشديد أوصلتنا إلى هذا. كُف، كُف عن أن تقول آمين لكل كلمة تقولها جولدا أو ديان أخرج إلى الشارع وتخط الحواجز، وحارب من أجل السلام. لا تقل إن الموقف الأمنى لا يسمح بهذا. حارب من أجل تغيير الموقف الأمنى. إن السلام يجب أن يصل بأى ثمن، وكان سيصل لولا غباء الزعامة. لا تقل إن الحرب قد فرضت علينا، إن هذا القول من الممكن أن يردده الأمريكيون فى فيتنام والنيجر فى بيافرا. إنهم لم يفرضوا علينا الحرب، بل فرضتها أنت على نفسك، لأنك أيدت طريق زعمائك".

ولم يكن مثل هذا المناخ الملئ برائحه البارود ومشاهد القتلى والجرحى الذين يتساقطون فى كل يوم على ضفاف القناة وفى وادى الأردن، وعلى الهضبة السورية من الإسرائليين، كضحايا بلا ثمن، ليمر دون أن يمزق وجدان الشعراء الإسرائيلين ويجعلهم يطلقون صرخات الاحتجاج والسخط الإسرائيلية بعد تبدد الأمل فى السلام وتبدد أسطورة الحرب التى تنهى جميع الحروب. ولنقرأ سوياً قصيدة نشرت غير ممهورة بتوقيع فى ملحق هاآرتس (٣٠/ ٩/ ٧٠) وتعبر فى وضوح وجلاء عن النفسية الإسرائيلية فى ذلك الوقت، وليست فى حاجة إلى تفسير أو تعليق:-

مخصص لمحبى الأرض والمناطق.
كلوا الأرض كلوها
واملاوا أكفكم بالشراب
ولكن لا تسفكوا دماءكم عليها
إنكم قتلة
حتى إذا قال لكم بعض الشيوخ المحترمين
إقتلوا

وأمروكم بالقتل
من خلال اقتناع كامل
بأن هذه هى الطريقه لحب الأرض
الأرض المسيجة
التى لابد من حبها
ولا يجوز حب سواها
والريح التى تئز
فى الآذان المجعدة
تدعى أن القتل هو من أجل التراب
وتحشون بنادقكم
لكى تكونوا معهم
مع الراقدين وراء السور
وبين المتمرغين فى التراب
الفيضان يجتاح البيت بمن فيه
والعجائز يجلسون على الدولاب الغارق فى المياه
ويرسلون الأولاد للسباحه ضد التيار
لكى ينقذوا بقايا ماضيهم
ولا يشعرون بأن الفيضان يجعلهم ينهارون
إنهم يجلسون فى هدوء على كرسى فوق الاطار الكاوتشوك
ويرسلون الأولاد للسباحة
وأحيانا للغرق
للحظة خالية من الشعارات والمنشورات
من يستطيع ان ينقذ بالتنفس الاصطناعى
غرقى القذائف؟

وهذه القصيدة، والتى موضوعها هى الغضب على جيل الاباء، تذكرنا بالشاعر جاك بريفير، الذى استطاع أن يحدد، بشكل أفضل وبتعابير هادئه، مفهوم ما نطلق عليه

التضحية بإسحق، أى مسايرة رغبة الآباء الحائرة بالتضحية بأبنائهم، فى سبيل غاية مغرية. وتتشابه تلك القصيدة التى أوردناها مع قصيدة بريفير المسماة، "زمن البذور" والتى يقول فيها :-

لقد أنذرتكم أيها المسنون
لقد أنذرنكم يا أرباب الاسر
إن القراع التى كنتم تضربونها
ما كانت تصيب إلا الأحداث
ولابد وأن يمر عهد الشباب
ولكنكم أنتم تركتم الشباب يموتون.

٢- الحساسية تجاه الخسائر البشرية

تتجسد أزمة الهوية الإسرائيلية، في ذلك الصراع المرير الممزق بين قوى الموت والحياة، ذلك الصراع الذى يطحن تلك الهوية حتى الأعماق. والواقع أن الإسرائيليين كانوا دائما في غاية الحساسية، بصورة فريدة من نوعها، تجاه الخسائر فى الأرواح البشرية.

وإذا كان هذا الصراع يتجلّى فى ظل مناخ الحروب المتواصلة، كما لم يتجل من قبل، فإنه بالرغم من ذلك، هو صراع قديم قدم الوجود اليهوديّ نفسه، حيث عاصر ميلاده ولازم وجوده.

وقد كانت النتيجة الطبيعية للأطماع الصهيونية فى فلسطين والعالم العربى، هى رد الفعل الذى تجلّى فى المقاومة الفلسطينية للإستيطان الصهيونى منذ بداياته الأولى، ثم الرفض العربى للوجود الصهيونى فى قلب المنطقة العربية، على حساب حقوق الشعب الفلسطيني التاريخية. وقد أدى هذا الموقف إلى نشوب الاضطرابات بين المستوطنين الصهاينة وعرب فلسطين، قبل قيام إسرائيل، كما أدى إلى نشوب سلسلة من الحروب بين إسرائيل والدول العربية منذ عام ١٩٤٨، وحتى الآن.

لقد خسرت إسرائيل فى حرب ١٩٤٨، ستة آلاف قتيل. ولكن هذه الحرب امتدت لفترة طويلة جداً (نوفمبر ١٩٤٧- يناير ١٩٤٩). وكانت الحربان الأخريان أقل فداحة في الخسائر البشرية الإسرائيلية، فقد خسرت إسرائيل فى حرب ١٩٥٦ مائة وواحدا وسبعين إسرائيلياً، وخسرت في حرب ١٩٦٧ ستمائة وتسعة وسبعون. أما فى حرب أكتوبر ١٩٧٣، وهى الحرب التى استغرقت ثمانية عشر يوماً، فإن عدد الخسائر البشرية الإسرائيلية خلالها وهو العدد الذى لم يذع رسمياً إلا بعد مرور عدة أشهر على الحرب، على عكس ما حدث فى عام ١٩٥٦ وعام ١٩٦٧، حيث أذيع عدد الضحايا على الفور، وصل إلى ٢٥٣٣ ضحية من الجنود والضباط حتى رتبة لواء و ٧٠٥٦ جريحاً أصيب نصفهم بعجز بلغت نسبته عشرة فى المائة على الأقل. وفور إذاعة هذه الأعداد حدث حداد وطنى، حقيقة فى إسرائيل.

وحينما جرى في مارس ١٩٧٣ تسليم خمسمائة نسخة من الكتيب، الذى يضم أسماء القتلى والمفقودين فى مكاتب البريد، هرع السكان إليها، وحينئذ، كثيراً ما كان يشاهد هذا المنظر الغريب: رجال ونساء من كافة الأعمار يتصفحون الكتيب، وهم يذرفون الدموع، وبعد نشر الكتيب الرسمى بقليل امتلأت صفحات بأكملها فى الصحف بنعى الموتى الذين سقطوا فى المعارك.

وقد استغرق الحداد فترة طويلة.. وفى هذه المرة كان "عيد الاستقلال"، الذى أقيم فى أبريل ١٩٧٤، كئيباً وحزيناً بصورة عميقة، ولأول مرة فى تاريخ إسرائيل اختفت البهجة التى تميز فى العادة "عيد الاستقلال" الذى كان يعد أسعد أعياد العام.

ومما ضاعف الصدمة التى شعر بها الإسرائيليون غداة حرب أكتوبر ١٩٧٣، ظاهرة لم تعرفها إسرائيل حتى ذلك الوقت، وكان لها وقع ثقيل على النفوس، ألا وهى العدد المرتفع جداً من المفقودين. لقد كان عدد المفقودين فى هذه الحرب مرتفعاً إلى حد كبير هذه المرة، ولم يتضح حجم الكارثة إلا بعد وقف القتال. لقد تم إحصاء حوالى خمسمائة مفقود فى بداية الأمر، ثم هبط عددهم إلى مائتين وأربعة وعشرين فى الكتيب الرسمى للجيش الإسرائيلى، الذى صدر فى عام ١٩٧٤.

وفى حرب لبنان ١٩٨٢، خسر الإسرائيليون ٦٥٢ جندياً وضابطاً، مما جعل القيادة الإسرائيلية تعجل بالإنسحاب من جنوب لبنان فى ٣٠ مايو ١٩٨٥، تفادياً للنزيف الدموى اليومى، الذى سببته المقاومة الوطنية لقوات الاحتلال الإسرائيلى.

وبالرغم من أنه فى أعقاب هذه الحروب الإسرائيلية غالباً ما كانت تنشر كتابات ينضح منها التعطش للدماء والرغبة فى الانتقام والدعوة إلى المزيد من الحروب لضمان الوجود الإسرائيلى وحماية آمنة وإسكات العرب إلى الأبد بهزيمتهم هزيمة لا يقومون منها، على غرار "هادَف هكرافى" (النشرة القتالية)، التى كان يحررها أبا كوفنر، عضو حركة "هامشومير هتسعير" (الحارس الفتى) التابعة لحزب "المابام" وضابط الثقافة (كاتسين هاحِنوخ) فى اللواء المذكور بعد حرب ١٩٤٨، وعلى غرار النشرات التى يصدرها لواء "جبعاتى" والتى يحررها الدكتور يسرائيل الداد، عضو حركة إسرائيل الكاملة، ويسرائيل هرئيل، عضو حركة " جوش ايمونيم"، بعد حرب ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣. بالرغم من هذه الكتابات ذات الروح العدوانية والعنصرية، فإن الأدب

الإسرائيلى، وبصفة خاصة الشعر قد حفل بالكثير من النماذج التى عكست مدى الحساسية المفرطة لدى الإنسان الإسرائيلى إزاء ظاهرة الموت، وإزاء سقوط الضحايا فى ميادين القتال.

ولعل أشهر القصائد فى الشعر الإسرائيلى، على الإطلاق، فى هذا المجال، تلك القصيدة التى كتبها الشاعر حييم جورى، وهو أحد الشعراء الذين خاضوا غمار حرب ١٩٤٨، ويتميز شعره بالرومانسية عامة، وتحمل عنوان "هاهى جثثنا ملقاة"، والتى تتضح فيها آثار الصدمة القوية فى مواجهة الموت. يقول جورى فى هذه القصيدة:ـ

فلتنظر، ها هى جثثنا ملقاة فى خط طويل طويل..
وقد تغيرت ملامح وجوهنا مكتسبة جلالا، وانعكس الموت فى أعيننا ولم نعد نتنفس.
إنطفأت الشمعة الأخيرة، بينما اتجه المساء فى طريقه إلى الجبل.
فلتنظر، لن تقوم بعد اليوم لتترك آثار أقدامنا فى وهج الشمس الغاربة عن بعد..
لن نشعر بالحب، ولن نداعب الأوتار لتصدر نغمات الموسيقى الخافتة.
لن نتجول فى الحدائق بينما تحرك الريح أشجار الغابات.
هل حقاً ستوارينا التراب الآن؟

والشاعر أمير جِلْبُواع، وهو ممن خدموا فى الجيش الإسرائيلى خلال حرب ١٩٤٨ وكذلك مع البريطانيين فى مصر ومالطه، خلال الحرب العالمية الثانية، والمشهور بكتابة المراثى، كتب هو الآخر قصيدة تعبر عن الحساسية فى مواجهة الموت بعنوان "حديث إلى الذين هلكوا قبل الأوان" يقول فيها:ـ

لقد كانت حياتنا سريعة ولم نتنفس تنفساً عميقاً.
وكانت أعيننا ملتهبة.
لقد احترقنا مثل قشور القمح فى الحر القائظ
وقد صرخ اليوم فقط ولكن ضِحْكه كان ذهبياً
ولم يأتِ إلينا أبدا
انتهى يومنا ونحن غير متوافقين
لأن كلمتنا لم يمكنها أن تدانى الأعالى التى تعلقنا بها.

فلنتأمل بلاءنا الذى لا يمكن احتواءه
فقد هلكنا من قبل أن نتمكن حتى من الابتسام.

والنماذج الممثلة لهذة النغمة، والتى كتبت فى أثر حرب ١٩٦٧ كثيرة بلا حصر.

القصيدة الأولى لجدعون روزنتال الذى قتل فى حرب عيد الغفران وتمتلئ بالاحساس المأساوى بالموت :-

لم أساعد الرفاق الذين سقطوا ..
ولم أسمع بكاء الأمهات ..
ولم أشم رائحة الشهداء ..
ولم أر بعد الأذرع المقطوعة ..
ولكننى عشت عشرين عاماً
على سطح هذه الأرض.
وقد كان هذا حسناً وأريد أن أواصل ..
أريد ببساطة أن أواصل الحياة.
هناك أشخاص يسقطون وهم شبان ..
كم هذا غبى ..
ليس فى السرير بل بالذات من نيران الرصاصات ..
كم هذا غبى ..
من أجل الآباء الذين ستصبح حياتهم مريرة للغاية ..
كم هذا غبى ..
يموتون وهم فقط فى العشرين.
وهم فقط فى العشرين من عمرهم.

ويتكرر نفس هذا الاحساس بالموت المفاجئ المحتمل، والذى أصبح ظاهرة حياتية يومية للشاب الاسرائيلى، فى قصيدة يوسف شريج، عضو مزرعة "بيت هشيطا" والذى قتل كذلك فى حرب أكتوبر ١٩٧٣.

لقد جاء موتى لى فجأة
وعرفت كواحد من الناس أنه مقترب

وقد عشت سبعاً ..
فى الدفء، وفى الجرأة والتفاخر
وفى الأزرق، وفى الأخضر،
ويفضل الغموض وعسل الجميلة ..
لقد جاء موتى لى فجأة،
ولست أذكر ما إذا كان ذلك فى دوى النيران
أم بين جدران الفخ الصارخة،
أم أنه كان فى اللون الأبيض - الذى صمت فى النهاية
الآن
أنا
لست أذكر.

وبروح مشابهه كتب بارى حازاك، الذى قتل هو الآخر فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ قصيدته المسماة "رب العالمين" (ربونوشل عولام)، حيث يتوقع الموت، وكتبها كمحادثة لاسلكية، تنتهى بالكلمات: -

رجاء أن تغلق عينيك.
إننى أسمع الآن. روث ..
أنت تستطيع فى النهاية أن تموت ..
أيها الأب الثاكل، إننى لم أعد أشعر بعد
أن دموع الشتاء سوف تقرأ عليك صلاة "القاديش"(١).

والقصائد التى تدلك على هذه الروح المشبعة برائحة الموت لا نهاية لها فى الشعر الاسرائيلى، ولكننا سنكتفى بجزء من قصيدة لواحد من أشهر شعراء إسرائيل المعاصرين وهو يهودا عميحاء، من ديوانه "هدوء عظيم":-

ومنذ ذلك الحين كل أشجار السرور، وكل أشجار البساتين
بين النقب وبين يد مرد خاى

---

(١) القاديش صلاة تتلى على الموتى من اليهود.

يسيرون فى مسيرة حداد بطيئة.
ومنذ ذلك الحين كل أطفالى وكل أبائى
يتامى وثكلى
ومنذ ذلك الحين كل أطفالى وكل آبائى
يسيرون سوياً متشابكى الأيدى
فى مظاهرة ضد الموت
لأننى سقطت فى الحرب
فى الرمال الرخوة فى أشدود.

وبالرغم من أن الإطار الأيديولوجى القوى يمكن أن يبرر ويوضح كل حالة موت على أنها حتمية كثمن لا يمكن الحيلولة دونها فى حالة الصراع من أجل الوجود، فإنه فى المجتمع الإسرائيلى يوجد دائماً توتر بين تبرير الموت والتضحية فى الاطار الشامل للمجتمع الذى يحارب من أجل وجوده، وبين عدم العدل الذى يكتنفه الموت بالنسبة لشخص معين. وبالاضافة إلى ذلك فإنه نظراً لأن تجربة النازى ما زالت ماثلة فى أذهان أبناء هذا الجيل من الإسرائيلين، فهم يعتبرون أن أى تجربة موت أخرى إنما هى إضافة لكأس مليئة حتى حافتها، ومن هنا فداحة الاحساس بالثمن الذى ما زال يسدد، وفداحة الألم الذى يسببه الموت.

لقد تخبط المجتمع الإسرائيلى حول قضية ما إذا كان يعد أبناءه من أجل الموت أم لا، وضد شعار "الأرض التى تأكل ساكنيها". وترتبط هذه الظاهرة بتلك الأسطورة اليهودية التى تسمى "التضحية بأسحق" .. أو "تقديم اسحق قرباناً". وتدور هذه الأسطورة حول ما ورد فى التوراه حينما لم يتردد إبراهيم دقيقة واحدة فى ذبح ولده الواحد والمحبوب عندما طلب الرب حياته. وفى آخر لحظة عندما ارتفعت السكين فوق عنق الغلام افتداه ملاك بكبش. وتطالب التوراه باستمرار إتباع هذا التقليد، ولكن بطريقة ملطفة حيث تأمر بالتضحية بأول مولود، أى "باكورة إنتاج قوتك" قرباناً للرب، أى قرباناً للمعبد، وشمل ذلك التقليد تقديم كل بواكير الانتاج القطعانى والنباتى. وقد بدلت هذه العقدة ضحاياها أيضاً، كما بدلت محاكماتها التبريرية. فبعد أن كانت تقدم هذه الضحايا من المولدين حديثاً، ومن الأبناء، استبدلتهم بقتل الأطفال، ويتم هذا بتضحية

الذكور الشبان فى الحروب، أهلية كانت أم خارجية، ويؤدى رؤساء فيها دور الآباء البائد. وإذا ما تعمقنا التفكير فى هذا الموضوع نجد أن أكبر الأسماء التاريخية والشخصيات التى تمسكت بلعب دور - حماة الشعوب هى التى عززت المزايدة فى التضحية، وترأست أكبر المذابح اتقاداً، وحققت اشباع رغبتها بتضحيتها بالأبناء فى سبيل قضية مغرية. ذلك هو شكل عقدة إبراهيم الأزلى أو "التضحية".

ولقد كان الاحساس الذى عم "جيل الصباريم" بعد حرب ١٩٦٧، وبدء حرب الاستنزاف بين مصر وإسرائيل على ضفة قناة السويس، أن العجائز فى إسرائيل يجلسون فى أماكنهم ويرسلون الشبان من أجل موت بلا ثمن، ومن أجل السباحة فى بحر يدركون تماماً أن شبابهم سيغرقون فيه، لأنهم لا يجيدون السباحة، وقد امتلأ الأدب الإسرائيلى وخاصة الشعر، فى تلك الفترة، بالعديد من القصائد التى تعكس هذا الاحساس المتمثل فى "التضحية باسحق" وانطباقها على واقع مواجهة أبناء المجتمع الإسرائيلى للموت كل لحظة.

ومن بين القصائد التى تعبر عن هذا الاتجاه الأزلى بحتمية مواجهة الموت لدى اليهودى، قصيدة حييم جورى التى تحمل عنوان "ارث" (يروشا).

جاء الكبش أخيراً
ولم يعرف إبراهيم
أن يجيب على سؤال الغلام
لأن خيرة قوته خلال اليوم تبددت
ورفع العجوز رأسه
وحينما رأى أنه لم يحلم حلماً
وانتصب الملاك أمامه
وقع السكين من يده
والغلام الذى فك من قيوده
رأى ظهر أبيه
ولم يقدم اسحق، وفقاً للرواية كأضحية
وعاش عمراً مديدا

ورأى الخير، إلى أن ذبل بصره
ولكنه أورث هذه اللحظة لاحفاده
وهم يولدون

ومـن أشـهر تلك القصائد كذلك تلك التى نشرت فى صحيفة "هاآرس" بتاريخ ٣٠/٩/١٩٧١، غير ممهورة بتوقيع، ومن بين أبياتها:

الطوفان يجتاح البيت بمن فيه ..
والعجائز يجلسون على الصندوق الغارق فى المياه
ويرسلون الأولاد للسباحة ضد التيار
لكى ينقذوا بقايا ماضيهم
ولا يشعرون بأن الطوفان سوف يطغى عليهم ..
إنهم يجلسون فى هدؤ على كرسى فوق الصندوق.
ويرسلون الأولاد للسباحة
وأحياناً للموت غرقا
من يستطيع أن يعيد الحياة للغرقى فى طلقات المدافع.

وقـد ارتبطـت ظاهـرة الحساسـية تجـاه الخسـائر البشـرية فى المجتمع الإسرائيلى. بظاهـرة أخرى، وهى ظاهرة التعبد حول الموتى. التى كانت بمثابة رد فعل لحالة الأسى العميـق الـذى تركـته ظاهـرة الحساسـية تجـاه الموت فى هذا المجتمع. لقد انتشرت فى إسـرائيل عـبادة كتيـبات إحـياء الذكـرى للذيـن يقتلون فى المعارك وأصبحت لها أهمية كـبيرة. وربمـا يكـون مـرجع هـذه العادة هو الاحترام اليهودى التقليدى للكلمة المكتوبة، وربمـا يكـون مـرجعها الاحسـاس بعمـق الذكرى المحفوظة. ويورد آ. ب. يهوشواع قصة تدل دلالة ذات مغزى عن تفشى هذه الظاهرة، عن أب فقد إبنه، ذهب إلى أحد الأدباء، وطلـب مـنه إعـداد كتيـب ذكـرى مـن أجل إبنه الذى قتل. وطلب منه الأديب أى مادة ممكـنة للكتيـب: خطابـات، مذكرات شخصية، مؤلفات .. إلخ. ولكن الأب ذكر له أنه لـيس لديـه للأسـف مـادة كهـذه لأن إبـنه لم يكتب مذكرات شخصية، وكانت خطاباته القلـيلة قصيرة ومقتضبة، ولكنه كان متفوقاً فى الرياضيات، ويمكن أن يطبع فى الكتيب بعض المعادلات الرياضية التى توصل لحلها.

وهذه القصة إن دلت على شئ إنما تدل على الرغبة فى التخليد. وفى إسرائيل توجد عادة نشر صور الجنود الذين يقتلون فى المعارك فى الصحف اليومية مع فقرات قصيرة عن حياتهم وقد كانت حرب الاستنزاف أصعب تجربة واجهت إسرائيل وجعلتها تواجه مشكلة عنيفة فيما يتصل بالصراع مع الموت، ومازالت تواجهها هذه التجربة، كلما خاضت حرباً وسقط فيها العديد من الضحايا، وإن كانت تخف حدتها بعض الشئ، طالما أن الحرب قائمة وكانت الضحايا من أجل إحراز هدف سياسى أو عسكرى أو استيطانى يؤدى بعد ذلك إلى نوع من الأمن النسبىّ أو السلام الذى يقود إلى وقف مؤقت لنشر قوائم أسماء القتلى. لقد كانت تجربة حرب الاستنزاف مريرة للغاية، من ناحية الروح المعنوية، مما كان يدفع زعماء إسرائيل دوماً إلى التأكيد بأنهم لن يسمحوا بأن تجر إسرائيل إلى حرب استنزاف، وسيحاولون تصعيدها إلى حرب شاملة.

وقد حاول المجتمع الإسرائيلى خلال حرب الاستنزاف أن يلطف من فظاعة الوجود الدائم للموت، فلجأوا إلى نقل صور القتلى من الصفحة الأولى للصحف، إلى الصفحات الداخلية مع تصغير حجم الصور، وكتابة نص مقتضب للغاية معها. وقد كان هذا الاتجاه بمثابة رد الفعل المنعكس، لأنه بالنسبة لمجتمع فى حالة حرب دائمة يكون بمثابة السم الداخلى، الذى من الممكن أن تكون نتائجه خطيرة للغاية. ولم تسطع النصوص المقتضبة أن تخفى فداحة الثمن وحجم الألم. وكان للبعد الدينى، الذى اقتحم مجالات الحياة السياسية أثره هو الآخر، فيما أضفاه الإسرائيليون من مغازى وشحنة دينية، أعطت تفسيرات وتبريرات ذات بعد دينى للموت ولقتلى الحروب بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣. لقد بدأت تستخدم اصطلاحات مثل " استشهد فى سبيل الرب" فى إعلانات التأبين، وعلى الأخص على ألسنة الحاخامات العسكريين.

وقد حذر الأديب الإسرائيلى آ.ب يهوشواع فى كتابه "بفضل الطبيعة"، من تفشى هذه الظاهرة بقوله "إن الجنود لم يقتلوا ولن يقتلوا فى سبيل الرب، لأن النزاع بيننا وبين العرب ليس من أجل وجود هذا الرب أو غيره. وكما أنه من الخطورة بمكان أن نرى العرب يعلنون أن حربهم هى حرب فى سبيل الله، فإنه من الخطورة بالنسبة لنا أن نتعاون فى هذا الاتجاه الموجود لدى الطرف الثانى، وأن نحول النزاع القومى الإقليمى إلى نزاع دينى ميتافيزيقى. لقد كان اصطلاح "الاستشهاد" مناسباً لظروف

يهودية فى "المنفى" حينما كانت المناقشة تدور بالفعل حول محاولة المسيحيين إجبار اليهود على تغيير دينهم، وحينما كان الانتحار الجماعى لليهود يتم فى سبيل الرب، ومن أجل التمسك بالعقيدة. ولكننا نحن هنا فى صراع قومى وليس دينى، وإذا انجرف إلى المجال الدينى، فإنه لن يكون أمامه أى احتمال لأن ينتهى أبدا".

(٧) فى عام ١٩٤٩..
روائى إسرائيلى يتنبأ بالانتفاضة*

صدرت عن دار المستقبل العربى بالقاهرة دراسة للدكتور رشاد عبد الله الشامى أستاذ الدراسات العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس، تحمل عنوان "الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب فى الأدب الإسرائيلى" (ينلير ١٩٨٨). وتركز هذه الدراسة على أدب حرب ١٩٤٨ عند الأديب الإسرائيلى يزهار سميلانكس المعروف باسم الشهرة: ساميخ يزهار، من خلال روايته "خربة خزاعة" التى تعتبر من أشهر القصص التى كتبها عن الإنسان الإسرائيلى الذى خاض غمار هذه الحرب وعاد منها محملاً بدوافع المراجعة الشاملة لكل القيم الصهيونية التى تربى عليها. والدراسة هى محاولة من أجل التعرف على جانب من جوانب الفكر الإسرائيلى من خلال الأدب العبرى الإسرائيلى، عبر مرحلة زمنية كانت هى الحاسمة فى تحديد الوجود الصهيونى فى فلسطين وملامحه عبر المشاكل والتحديات التى واجهته لكى يفرض وجوده كدولة من دول المنطقة العربية على جزء من الأرض العربية، وانعكاسات هذه المشاكل والتحديات على تكوين الشخصية اليهودية الإسرائيلية وصراعاتها النفسية وملامحها الاجتماعية والفكرية.

والدراسة مقسمة إلى أربعة أبواب رئيسية. يتناول **الباب الأول** "الملامح العامة لأدب جيل حرب ١٩٤٨ فى إسرائيل"، وينطلق للإجابة على العديد من الأسئلة مثل: متى ولد هذا الأدب؟ وما هى الأنواع الرئيسية لأدب الحرب الإسرائيلى؟ وما هى المعايير التى تحدد ارتباط هذا الأدب بفلسطين وباللغة العبرية؟ وما هى علاقة هذا الأدب بالجذور اليهودية؟ وما مدى ارتباط هذا الأدب بمجمل قيم الأيديولوجية الصهيونية؟ وغيرها من التساؤلات الهامة فى فهم مضامين الفكر الإسرائيلى فى ارتباطه بالأيديولوجية الصهيونية.

** نشرت هذه المقالة فى مجلة " فكر"، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٥٤ – ١٥٨.

أما الباب الثانى فيتناول التعريف بالأديب الصهيونى "سامخ يزهار" والسمات الأساسية التى تميز إنتاجه الأدبى بشكل عام، وقصصه التى كتبها عن الحرب، بصفة خاصة، ومصادر التأثير فى إنتاجه الأدبى.

ويتناول الباب الثالث، الذى يحمل عنوان ""خربة خزاعة" مدلولات العمل الأدبى بين عدوانية الهدف الصهيونى وتفريغ الضمير"، والتحليل الشامل لهذا العمل الأدبى من كافة زواياه الفنية والقيمية، بما يكشف عن التناقض بين عدوانية الهدف الصهيونى فى اغتصاب الأرض الفلسطينية وطرد الإنسان الفلسطينى منها وتشريده دون وازع من ضمير، ودون سند من الحق الدينى أو التاريخى، وبين محاولة الأديب القاص اصطناع الاجتياح الداخلى المكبوت، على هذه الأعمال دون أن يحرك ساكناً ودون أن يبدو أنه ينوى أن يفعل شيئاً ما فى المستقبل للحيلولة دون استمرار مثل هذه الأعمال، مما يجعل موقفه مجرد محاولة لتفريغ الضمير كنوع من الاحساس الزائف بالذنب.

أما الباب الرابع، والذى يحمل عنوان "الشخصية العربية فى خربة خزاعة بين العربى الغائب والعربى الغاضب" ، فإنه يتعرض لصورة "الشخصية الصهيونية" أو "الصبَّار"، عبر العمل الأدبى المدروس، وارتباط السمات التى ميزته فى العمل الأدبى بمجمل الأوصاف التى أسبغها عليه الأدب الصهيونى بشكل عام. كذلك يتعرض هذا الباب. للشخصية العربية فى الأدب الصهيونى بشكل عام، مع التركيز على أن الأوصاف التى يسبغها الأدب الصهيونى على الشخصية العربية تتفق مع الأوصاف التى كان يسسبغها الأدب الصهيونى على "اليهودى الجيتوى" أو "اليهودى فى المنفى"، وهى الأوصاف التى استوردتها الصهيونية بدورها من أدبيات "معاداة السامية". وحددت الدراسة أن هذا الاتجاه إنما يعكس، إلى حد كبير، رغبة الصهيونية فى التعامل مع "الشخصية العربية" باعتبارها " العربى الغائب" تماماً كما تتعامل مع " يهودى الجيتو" باعتباره " اليهودى الغائب" المرفوض تاريخياً وأيديولوجياً، وفقاً للمعايير الأيديولوجية الصهيونية، التى سعت لخلق يهودى جديد هو "الصبَّار" على أرض فلسطين، يتناقض تماماً مع "يهودى الجيتو" الجبان المتخاذل المستسلم دوماً لعوامل القهر النفسى فى "الجيتو" اليهودى فى أوروبا. وقد أكدت الدراسة فى هذا المجال ، على أن العمل الأدبى " خربة خزاعة" حمل فى طياته وبين سطوره، وبالرغم من إصراره على مقولة

"العربى الغائب، مجمل النبوءة الكابوس، نبوءة "العربى الغاضب" الذى سيتجاوز لحظات القهر والعجز العربى، ليصرخ صرخة الاحتجاج والانتقام، وليعلن بانتفاضته قيام شخصية فلسطينية جديدة، هى النقيض التام، لكل ما انطوت عليه معالم تلك الشخصية الموصوفة فى العمل الأدبى ذاته، والمتسمة بالخنوع والاستسلام.

إن ساميخ يزهار يعبر عن هذه النبوءة الكابوس بصيغة المستقبل الواضحة الدلالة، حينما يقول: "لعل واحدا يقوم من بينهم ويقول: إننا لن نتحرك من هنا. يا أيها القرويون، اصمدوا وكونوا رجالا" (ص ٧٦).

وتتفق هذه الجملة مع جملة أخرى ذات مضمون نبوئى، استحضرها الأديب القاص من أغوار التاريخ اليهودى القديم، حينما ظهر النبى إرميا، فى فترة "السبى البابلى" (القرن السادس ق.م)، وصرخ فى اليهود حاثًا إياهم على العودة من بابل إلى فلسطين: "كنت أبحث عما إذا كان من بين هؤلاء إرميا واحدٌ، غاضب ومتقد، يتقد فى القلب غضباً، وينادى الإله العجوز اختناقاً، من فوق قاطرات المكنفى" (ص ٨٥). وهذه النبوءة ذات المضمون التوراتى، هى بمثابة نبوءة كابوسية تخفى بين طياتها احتمال ظهور هذا "الإرميا" العربى الذى يصرخ صرخة العودة إلى الوطن الفلسطينى، ليجسد ما يطلقون عليه "الصهيونية العربية"، التى تلغى مقولة "العربى الغائب" الذى يتحول إلى عربى مقاوم أو " عربى موجود".

وهذه النبوءة الكابوس، ليست مجرد نبوءة ترتبط بالمستقبل فحسب، وذلك لأن يزهار يراها متجسدة أمام ناظريه فى صورة المرأة العربية التىتظهر قرب ختام العمل الروائى، ليؤكد بها أن المقاومة والصمود والتأهب لاسترداد ما سلب ويسلب، ليست مجرد احتمالات، بل هى كابوس رآه فى اليقظة، يتمثل فى طفل عربى بين أحضان أمه، التى تتقد سخطاً وغضباً وانتقاماً، شهد المأساة ويحمل بين طياته قلباً تعذب، وذاكرةً تعى، وهو المشهد الذى يجسد خلاصة تلك النبوءة الكابوس، التى ستخرج من بين أصابع ذلك الرضيع لتحول الحجارة إلى جحيم كابوسىّ للوجود الصهيونىّ، عندما يشبّ عن طوقه:

"كانت حازمة ومتمالكة، صلبة بأحزانها، كانت الدموع تنهمر على وجنتيها، وكأنها ليست دموعها، وكان الطفل يتشنّج بما يشبه " ماذا فعلتم بنا"، مزموم الشفتين، وبدا لوهلة أنها الوحيدة التى تدرك ما الذى يحدث بالضبط هنا، إلى الحد الذى شعرت

فـيه بـالخجل أمامها فغضّت الطرف. كان ذلك وكأنه صرخة تستغيث من خلال خطوها أشـبه مـا تكـون: أيهـا الملعونون أكرهكم. رأينا كيف أنها كانت أسمى من أن تعيرنا ولو ذرة مـن الانتـباه. أدركنا أنها أم لبؤة. رأينا أنَ تَجَهُّم التَّمَالُكِ للنفسِ وإرادةَ التحمُّل يزيد قسمات وجهها صلابة. فكيف بها الآن وعالمها قد باد. لقد أبت الانكسار أمامنا. وواصلا طريقهما متعاليين بآلامهما وأحزانهما على وجودنا "الخسيس الآثم"، وفى وجدان الطفل رأيـنا ذلـك الشـئ الـذى كـان يدور، والذى لا يمكن أن يكون حين يكبر إلا حية سامة، ذلك الذى هو الآن بكاء طفل عاجز (ص ٨٤- ٨٥).

إن أوصـاف هـذه الأم العربـية بأنهـا: " حازمـة، متمالكة، وصلبة بحزنها"، وبأنها "الوحـيدة الـتى تدرك ما الذى يحدث هنا"، وبأنها "أم لبؤة".. و "أبت الانكسار"، هى كـلها أوصـاف لا تعـبر عـن "العربى الغائب" بقدر ما تعبر عن "العربى الغاضب"، الذى يرفض الخنوع والاستسلام ويتجاوز لحظة القهر ويرفض أن ينحنى للمحنة.

كذلك فإن أوصاف الطفل العربى: "يتشنج بما يشبه: ماذا فعلتم بنا"؟، وبأنه "مزموم الشـفتين" وبأنـه " لا يمكـن ان يكـون حـين يكبر إلا حية سامة"، هى الأخرى أوصاف تعـبر عن النبوءة الكابوس، نبوءة الرفض العربى للواقع الصهيونى، ونبوءة تؤكد، أنه إذا كانـت الذاكـرة الـيهودية تشـكل إحـدى الدعـاوى الأساسـية لادعـاء الحق اليهودى فى فلسطين، فإن الذاكرة الفلسطينية، هى الأخرى، قائمة وستصبح مصدر خطر على الكيان الصهيونى: " واصلا طريقهما متعاليين بأحزانهما على وجودنا الخسيس الآثم".

وفـى مقطـع آخـر مـن الـرواية يؤكـد الأديب الإسرائيلى تلك النبوءة الكابوس، نبوءة الـرفض العـربى، نبوء صحوة المقاومة، وتجاوز كل ما نعت به " العربى الغائب"، وذلك بقولــه:.." تلـك الصـرخة لم تعـد زعـيقَ دجـاجٍ مُطَـارَدٍ خَائِف، بل زئيرَ نَمِرَةٍ لا يزيدها الألم إلا غضباً وشراً، وصرخة محكوم عليه بالإعدام يقاد إلى المشنقة كارهاً لجلاّده متمرداً علـيه، صـرخة ذات زئـير، صـرخة: "لـن أتحـرك، لـن أستسـلم، أموت ولن تمسونى" (ص ٦٠).

وهـذه الفقرة، هى الأخرى، بما تحويه من كلمات "صرخة" و "زئير نمرة"، و "كارهاً لجـلاده"، و "مـتمرداً"، و"صـرخة ذات زئـير"، و"لن اتحرك"، و "لن استسلم".. الخ،

هـى فقـرة لا تحـتاج إلى تعلـيق، فالكـلمات تم اختيارها بعناية للتعبير عن كل ما تحمله النبوءة الكابوس.

ويذهـب الأديـب الإسـرائيلى، إلى مـا هو أبعد من ذلك، فى تحديده لمدى التبدل فى الموقـف من "العربى الغائب" إلى "العربى الغاضب"، فيجعل الجدران والحجارة تتجاوب مـع صـرخة الاحـتجاج العربـية لتعـبر هـى الأخـرى عن رفضها للوجود الصهيونى على الأرض العربـية:..." إلى أن تـبدأ الحجـارة فـى الصـراخ معها، صرخة مريعة كانت تزداد قوة مع وقفات قصيرة لنفس خاطف".

ويتأكد هذا المعنى، معنى "العربى الغاضب" مرة أخرى، حينما يؤكد يزهار فى ختام قصـته "خـربة خزاعة"، أن الاستيلاء على هذه القرية، ليس هو القول الفصل، أو خاتمة المطـاف، الـذى يسـدل بعـده السـتار عـلى "العـربى الغائـب"، لأن مشـهد الأم المتمالكة لنفسـها، وطفـلها الـذى يـذرف الدمـوع الصامتة، مازال قائماً، يحمل صيحة الظلم التى تعبر عن "العربى الغاضب"، حيق يقول:

"كـان بداخـلى انهـيار صـاعق. كان لدى وعى واحد كمسمسار مثبت بأنه لا يمكننى التسليم بشئ، مادامت تتلألأ دموع طفل باك يسير مع أمه المتمالكة لنفسها بغضب دموع صـامتة، ويخـرج إلى المنفى حاملاً معه صيحة ظلم، وصرخة لا يمكن أن يكون فى العالم ثمة من لا يلتقطها فى الوقت المناسب" (ص ٧٨).

وهكـذا، فإنه يمكن القول بأن النبوءة الكابوس التى حملتها سطور القصة العبرية التى صـدرت عـام ١٩٤٩، والـتى تحكـى قصة احتلال عدد من الجنود الصهاينة لقرية عربية والفظائع التى ارتكبوها، والاحتجاج الداخلى الصامت، للراوى الذى كان مشاركاً وشاهد عـيان للأحـداث، دون أن يحـرك سـاكناً أو يحـاول عمـل شـئ إيجـابى يوقـف به تلك الفظائع. تلك النبوءة الكابوس التى عبر عنها مشهد الأم الفلسطينية المتمالكة وصغيرها قد تحققـت فـى هذه الأيام من خلال " ثورة الحجارة"، التى رفضت ليس فقط كل مسلمات الفكـر والتحلـيل الصـهيونى للواقـع الفلسطينى، بل حتى أيضاً مسلمات الفكر والتحليل العربى لقضية المصير العربى، التى كادت أن تضيع فى زحام الأحداث العالمية.

وهـذه الدراسـة الـتى تعتـبر الأولى من نوعها فى حقل الدراسات عن الفكر الإسرائيلى فـى العـالم العـربى، مصـحوبة بترجمـة كاملـة للعمـل الروائى العبرى الذى دارت حوله

الدراسـة، حتى يستطيع القارئ، الذى يهتم بمثل هذه الدراسات، أن يقرأ العمل الأدبى بكاملـه، ويطلـع عـلى أطـر الفكـر الإسـرائيلى كمـا يجسـدها أدبـاء إسرائيل عبر مراحل الوجود الصهيونى على الأرض العربية.



صورة غلاف الترجمة العبرية لرواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ والتى ترجمت بالعبرية إلى "أولاد حينا"

(٨) ترجمات الأدب العربى إلى العبرية
أبعادها وأهدافها*.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى الاهتمام من قبل دوائر الثقافة العبرية بالثقافة العربية عامة، وبالأدب العربى الحديث والمعاصر، بصفة خاصة، سواء فى فترة ما قبل قيام دولة إسرائيل أو بعدها، للكشف عن حجم هذا الاهتمام من ناحية، ومغازية وأهدافه وإنجازاته، من ناحية أخرى.

بدأ الاهتمام بالدراسات العربية والثقافية العربية لدى دوائر الصهيونية فى فلسطين عندما أنشئت مدرسة الدراسات الشرقية مع المعاهد الأولى فى الجامعة العبرية بالقدس عام ١٩٢٦، وكانت الدراسات العربية أهم مادة فيها، ومازالت محتفظة بمكانها حتى اليوم. وخلال بضع سنوات كانت يتم فيها تدريس اللغة العربية القديمة والحضارة الإسلامية والدين والفلسفة والفن وعلم الآثار والتاريخ القديم للإسلام والبلدان الإسلامية، ولاحقاً أدخلت اللغة والأدب العربيين الحديثين فى حلقة الدراسة، بالإضافة إلى اللغتين التركية والفارسية.

وخلال الثلاثينات ألحت الحاجة لتوسيع الجانب الحديث من هذه الدراسات وشهد عام ١٩٤٩ إنشاء فرع جديد يدعى " الشرق الأوسط فى الحقبة المعاصرة" اهتم بتدريس التاريخ المعاصر للبلاد العربية وتركيا وإيران، ثم ألحق هذا الفرع بفرع " تاريخ البلدان الإسلامية"، الذى يعطى الخيار للطلاب بين حقبتى القرون الوسطى والتاريخ المعاصر، وكان طلاب فرع اللغة العربية وآدابها يستطيعون الاختيار بين اللغة العربية القديمة وآدابها واللغة الحديثة وآدابها. وقد أضيف تاريخ أفريقيا الشمالية العربية إلى المناهج مع التأكيد بشكل خاص على تاريخ يهود البلاد العربية وفلسطين فى التاريخ الإسلامى واليهودى العربى وجغرافية الشرق الاوسط وبنيته السياسية والقانونية إلخ.

---

* نشر ملخص هذه الدراسة فى مجلة "الإذاعة والتليفزيون" المصرية، بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩٩٧، ص ٢٨ – ٢٩، تحت عنون: "سر إهتمام إسرائيل بأدب نجيب محفوظ".

وفى عام ١٩٦٢ حدث توسع فى المعهد وأطلق عليه اسم "معهد الدراسات الإفريقية الأسيوية"، إلا أن الدراسات العربية ظلت تحتل مكانة الصدارة وتم البدء فى منح درجة الدكتوراة فى اللغة العربية وآدابها. وعدا معهد الدراسات الإفريقية الأسيوية فى الجامعة العبرية بالقدس، يوجد قسم للغة العربية وآدابها وقسم للتاريخ العربى والإسلامى فى جامعة حيفا وكذلك فى جامعة برـ إيلان، كما توجد أقسام متخصصة للتاريخ العربى وللغة وللأدب العربى بكافة مراحله فى جامعة تل أبيب. وقد أسست إحدى المؤسسات الإسرائيلية وهى حركة "هكيبوتس هاآرتسى" (الكيبوتس القطرى) معهداً خاصاً تحت اسم "جبعات حفيفا"، يقوم بعمل دورات لتعليم اللغة العربية و"سمنارات" حول الشرق الأوسط، وتصدر عن هذه المؤسسة مجلة بعنوان "آفاق" تهتم بنشر الأبحاث العلمية عن العرب والدروز والبدو فى إسرائيل وعن عرب فلسطين وعن العلاقات بين العرب واليهود فى فلسطين بما يشير إلى الحاجة التى تشعر بها المؤسسات الرسمية والخاصة فى إسرائيل لنشر معرفة اللغة العربية ومعرفة البلدان العربية من كافة النواحى التاريخية والاجتماعية والثقافية والعادات والتقاليد والفوللكور.. الخ. وقد أسست فى عام ١٩٤٩ " الجمعية الشرقية فى إسرائيل" فى الجامعة العبرية بالقدس، وهى جمعية مستقلة غير سياسية، وقد اهتمت بتشجيع البحث حول بلدان آسيا وأفريقيا ونشر هذه الأبحاث، وفى نفس العام (١٩٤٩) أصدرت هذه الجمعية مجلة فصلية باسم " همزراح هيحاداش" (الشرق الجديد) مازالت تصدر حتى الآن وتهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالشرق الأوسط، وخصوصاً العالم العربى، وبصفة خاصة دراسات حول التطور السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى فى البلدان العربية بالإضافة إلى مقالات أدبية ونقدية. وفى عام ١٩٥٩ أسس برعاية هذه الجمعية "مركز رأوفين شيلُواح للأبحاث"، وهو يلعب دور معهد دراسات للعالم العربى، وخاصة من الناحية السياسية، وقد ألحق هذا المركز بجامعة تل أبيب واتسع نشاطه، وتحظى أبحاثه باهتمام خاص لدى دوائر السياسة والاستراتيجية فى العالم العربى.

والجدير بالذكر أن قسم اللغة العربية وآدابها فى جامعة تل أبيب، يصدر عدداً من المجلات المتخصصة فى الأدب والتراث العربى هى مجلة: "دراسات أدبية ونصوص" و"مجلة حضارة"، التى تعنى بنشر النصوص والدراسات عن الحضارة الإسلامية، كما

تنشر سلسلة تعليم اللغة العربية لمتحدى اللغة العبرية، كما تصدر عن الجمعية الشرقية سلسلة دراسات بالإنجليزية والفرنسية والعربية تتناول علم اللغة والتاريخ السياسى والثقافى والفنى وعلم الآثار عنوانها " ملاحظات ودراسات شرقية" وذلك منذ عام ١٩٥١ وحتى الآن.

وأود أن أنوه، إلى أنه إذا كانت الفرصة لم تكن متاحة للإسرائيليين لأن يقوموا بدراساتهم عن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية فى البلدان العربية، بسبب ظروف الصراع العربى الإسرائيلى والحروب المتوالية، فإنهم كان بمقدورهم القيام بذلك فى إسرائيل لأسباب نعدد منها:

١) هجرة يهود البلاد العربية والإسلامية إلى إسرائيل بعد قيام الدولة عام ١٩٤٨ مما أتاح لهم مخزونا هائلا من المادة البشرية التى عاشت لقرون عديدة فى هذه البلاد وتجيد لغة وثقافة هذه البلاد.

٢) خضوع عدد كبير من عرب فلسطين للسلطة الإسرائيلية بعد حرب ١٩٤٨، وهم من يطلقون عليهم هناك " عرب إسرائيل" وخضوع عدد كبير آخر من عرب الضفة الغربية وغزة بعد حرب ١٩٦٧ للاحتلال الإسرائيلى، مما أتاح للباحثين والأكاديميين الإسرائيليين فرصة الاهتمام بعمل أبحاث ودراسات فى مجال علم الاجتماع والتاريخ الاجتماعى ودراسة اللهجات العربية والتقاليد والعادات والفولكلور.

٣) تملك المكتبات الإسرائيلية لمجموعات ممتازة من الكتب والمخطوطات العربية القديمة والجديدة ومتابعة كل ما يصدر فى العالم العربى من إصدارات، سواء كانت كتباً أو أبحاثاً أو مجلات وصحف، كما أن عددا من المستشرقين الأوربيين، وكان معظمهم من اليهود، اهدوا مكتباتهم الثرية للمكتبة القومية فى جامعة القدس، ومن هؤلاء المستشرق اليهودى جولد زيهر وغيره.

وبالإضافة إلى هذه الجوانب الخاصة بالاهتمام باللغة العربية فى إسرائيل على المستوى العلمى والأكاديمى ينبغى أن نضيف عددا من العوامل التى ساعدت على هذا الاهتمام:

١) كانت اللغة العربية والاهتمام بها أحد مشاغل السياسة الخارجية الإسرائيلية سواء فى ظل الصراع المسلح أو فى ظل السلام، بحيث كانت معرفة اللغة والعالم

العربـيين أمرا هاماً جدا لإسرائيل، وكانت الإدارات الحكومية فى حاجة إلى عدد متزايد مـن المتخصصين فـى هـذا المجـال، لـيس فقـط فـى مجـال السياسة الخارجية، بل فى وزارات الداخلـية والتربـية والتعليم والصحة والأديان والزراعة وغيرها، حيث كانت فى حاجة لموظفين يتقنون اللغة العربية ويلمون بالعادات والثقافة والتاريخ العربى. كذلك فإن أجهـزة الإعـلام فـى إسـرائيل مـن صـحافة وإذاعـة وتليفزيون كانت دائما فى حاجة إلى أجـيال مـن المترجمـين والمعلّقين والمحلّلين لأن أخبار البلاد العربية كانت تحتل بالطبع مكانا هاما ولا زالت فى كل وسائل النشر فى إسرائيل.

٢) عدا هذا السبب السياسى والإعلامى، كان هناك ثمّة عنصر ثقافى عام كان يدفع مـن لا يـبغى الوظـيفة ولـيس متخصصا فى اللغة العربية إلى إدخال دراسة اللغة والثقافة العربيـتين فى برامجه الدراسية، وذلك لأنه نظراً للتقارب بين العبرية والعربية ولأصلهما اللغـوى المشترك كلغات سامية، فإن معرفة اللغة العربية كانت تشكل عنصرا أساسيا فى الدراسـة المعمقـة للعـبرية، ولا يمكـن دراسـة العبرية والتوراة والأدب العبرى القديم دون الإلمام بالعربية، كذلك فإن التاريخ اليهودىّ وثيق الارتباط بتاريخ العرب، لأن قسما كبيرا من اليهود عاش فى بلدان تتحدث بالعربية لحقبة طويلة من الزمن، وفى بعض العصور، وخاصـة فـى العصـور الوسـيطة فـى الأندلـس كـان أثر الحضارة العربية عميقاً فى الشعر والفلسفة وغيرها من فروع الثقافة العبرية.

وقد استفادت دراسة العربية فى إسرائيل من عاملين هامين:

أولهمـا: كونهـا اللغـة الأم لقسـم هـام مـن السـكان الإسـرائيلين، ونقصد بهم عرب ١٩٤٨ والـيهود الذيـن هاجـروا من البلدان الإسلامية، مما أتاح شبكة واسعة من المدارس المخصصـة لهـؤلاء تعـلم كُـلّ مـناهجها باللغـة العربـية، كما أنه كان من السهولة بمكان بالنسـبة لمـن يـريد من هؤلاء الدراسة المتخصصة والأكاديمية فى اللغة العربية وآدابها أن يجـتاز هـذه الدراسـات بنجاح وتفوق أكثر من الطلاب الإسرائيليين الذين لغتهم الأم لغة أوروبية.

ثانـيهما: إن إسـرائيل هـى البلد الوحيد غير العربى الذى يعلم العربية فى المرحلة الـثانوية، وإن كـانوا فـى العقديـن الماضيين قد بدأوا فى إتاحة الفرصة للطالب للاختيار بين العربية وإحدى اللغات الأجنبية (الفرنسية أو الإنجليزية)، وكانت النتيجة أن أكثر

من ٩٠٪ من الطلاب يختارون اللغة الأجنبية، لأنهم يرون أنها أجدى لمستقبلهم بالإضافة إلى الشكوى المستمرة من افتقاد معلمين إسرائيليين أكفَّاء للغة العربية، وهو الأمر الذى أدى مؤخراً إلى انحسار الاهتمام باللغة فى هذه المرحلة، وقد بدأت أجهزة التعليم فى إسرائيل فى تقييم هذه التجربة، سعياً نحو إعادة الالتزام بدراسة العربية فى المرحلة الثانوية.

وإذا انتقلنا إلى عملية الترجمة من العربية إلى العبرية بشكل عام، فإنه يمكن القول بأن هذه العملية تتم فى إسرائيل على ثلاثة محاور:

المحور الأول: ترجمات الأدب العربى الكلاسيكى أو القديم مثل الشعر العربى القديم والأدب الإسلامى بتنوعاته، وخاصة القرآن والحديث.

المحور الثانى: ترجمة الكتب السياسية التى تتصل بالصراع العربى الإسرائيلى من قبل المؤسسات الحكومية المعنية بذلك مثل جيش الدفاع الإسرائيلى ووزارة الخارجية والمؤسسات البحثية المختلفة.

المحور الثالث: ترجمات من الأدب العربى الحديث والمعاصر، وقد بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر واستمرت خلال القرن العشرين.

وقبل أن أتناول الترجمات العبرية للأدب العربى الحديث والمعاصر، سأقدم على سبيل المثال بعض نماذج من ترجمات الأدب العربى القديم إلى العبرية. هناك أولاً ترجمة معانى القرآن الكريم إلى العبرية وقد صدرت منها ثلاث ترجمات، الأولى هى ترجمة تسفى حييم راكوندورف أستاذ اللغات السامية بجامعة هايدلبرج بألمانيا، عام ١٨٥٧م، ثم ترجمة يوسف ريفلين المولود فى القدس عام ١٨٩٠ وتوفى عام ١٩٧١ وعمل أستاذاً للعربية والعبرية فى الجامعة العبرية بالقدس، وقد صدرت هذه الترجمة عام ١٩٣٦ وأعيدت طباعتها عام ١٩٦٣، وهو الذى قام كذلك بترجمة سيرة ابن هشام للعبرية وترجم مختارات من شعر عنترة بن شداد وترجم كتاب ألف ليلة وليلة بالكامل فى ثلاثين جزءاً خلال السنوات من (١٩٤٧- ١٩٧١).

كما قام أشير جورين بترجمة مختارات من المعلقات وقصائد من الشعر الجاهلى والأموى والأندلسى والعباسى عام ١٩٧٠، تحت عنوان "أشعار العرب".

كما صدرت في عام ١٩٧٢ ترجمة أخرى لمعانى القرآن الكريم لأهارون بن شيمش، متبعاً طريقة فريدة في الترجمة، أعاد بها تقسيم الآيات، بأن ترجم كل خمس آيات معاً دفعة واحدة، دون مراعاة للتقسيم المعتمد للآيات في القرآن. وقام إبراهيم المالح (١٨٨٥ – ١٩٦٧)، وهو واحدٌ من أشهر من أسهموا في هذا المجال بترجمة "كليلة ودمنة" لابن المقفع. وقد تمت ترجمة كتاب "المنقذ من الضلال" للإمام الغزالى عام ١٩٦٥، والمقدمة لابن خلدون عام ١٩٦٦ على يد عما نوئيل كوفبلفيتس وكتاب " أنساب الاشراف" للبلاذرى، وتحقيق كتاب "أدب المريدين" لأبى نجيب عبد القاهر السهروردى"، و "حوار مع أدب الصوفية، عيوب النفس ومداواتها" لأبى عبد الرحمن السلمى، و "ذم الدنيا" لأبى الدنيا، و"الأحاديث الحسان فى فضل الطليسان" لجلال الدين السيوطى، وكتاب "جوامع آداب الصوفية " للسلمى وكتاب "فضائل بيت المقدس" لأبى محمد بن محمد الواسطى، ومختارات من الشعر العربى اعتباراً من فترة المعلقات القديمة والشعر الأموى والعباسى والأندلسى، وغيرها من الكتب بالإضافة إلى العديد من الدراسات التى تحتاج إلى حصر خاص.

وهذه القائمة تكشف إلى حد كبير مدى اهتمام دوائر دراسة الأدب والثقافة العربية القديمة فى إسرائيل، بترجمة العديد من أمهات الكتب فى التراث والفكر العربى القديم إلى العبرية، وهى كلها مترجمة مع كتابة مقدمات وافية عن العمل المترجم تكشف إلى حد كبير عن مدى تعمق هؤلاء المتخصصين فى دراسة وفهم هذه الأعمال التى اختاروها للترجمة، وعن جهد استشراقى إسرائيلى مبكر.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الترجمات العبرية للأدب العربى الحديث والمعاصر، فسوف نجد أن الاهتمام بالأدب العربى الحديث، وهو أدب حديث النشأة إلى حد ما، حيث تعود نشأته إلى القرن التاسع عشر فى مجال الشعر، وتعود نشأة الأدب النثرى فيه إلى الربع الأول من القرن العشرين، هذا الاهتمام وجد صدى ملموساً لدى الدراسين العبريين اعتبارا من عشرينيات القرن العشرين. وقد ذكر الدكتور طه حسين عميد الأدب العربى، فى مقابلة له مع التليفزيون المصرى، قبل وفاته، أن أول ترجمة لكتابه "الأيام" كانت الترجمة العبرية". وقد حظى أدباء معاصرون آخرون مثل: أمين الريحانى وجبران خليل جبران وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف القعيد

وفتحى غانم وخليل السكاكينى (فلسطينى) وعبد الرحمن منيف (السعودية) ومحمد البساطى. وسعيد الكفراوى وغيرهم، بترجمة العديد من أعمالهم للعبرية كما سنرى فيما بعد.

ومن أبرز المترجمين الإسرائيليين الذين تصدروا لعملية ترجمة الأدب العربى الحديث إلى العبرية الأديب والصحفى اليهودى مناحم كابليوك (ولد فى روسيا عام ١٩٠٠ وتوفى فى القدس عام ١٩٧٥) الذى يعتبر من أبرز رواد هذا النشاط حيث استمر فى ممارسته لهذا الدور لأربعين عاما متواصلة (١٩٣١- ١٩٧١)، سواء فى مجال الترجمة أو فى مجال تعريف القارئ العبرى بالأدب والثقافة العربية فى مقالاته التى كان يترجم بعضها إلى العربية.

وإذا استعرضنا أسماء الأعمال الأدبية العربية الحديثة التى ترجمها كابليوك إلى العبرية والتى ترجمها آخرون لاتضح لنا مدى الاهتمام الخاص الذى أولاه هؤلاء للأدب المصرى بصفة خاصة، إدراكا منهم لمكانة الأدباء المصريين الريادية فى هذا المجال.

ترجم كابليوك رواية السيرة الذاتية " الأيام" لطه حسين عام ١٩٣١ بعد صدور الجزء الأول من هذا العمل بالعربية بفترة وجيزة، وقد استقبلها جمهور القراء العبريين بحماس شديد وألحق جزء من هذه الترجمة فى بعض الكتب الدراسية التى تدرس فى المدارس العبرية، وقد قام مناحم ميلسون بعمل دراسة عن قصته " شجرة البؤس" عام ١٩٦١. وقد ترجم كابليوك أيضا عددا من أعمال الأديب المصرى محمود تيمور، ولكن الإصدار الذى خصص معظمه لقصص تيمور القصيرة قام بترجمته مترجم آخر، هو شموئيل رجولانت وصدر باسم " إلى جنة عدن" (١٩٥٣)، وقد اشتمل على ثلاث عشرة قصة تصف كلها حياة عامة الشعب فى الأحياء الفقيرة فى القاهرة، بالإضافة إلى خمسة قصص قصيرة لأدباء لبنانيين معروفين هم توفيق عواد وميخائيل نعيمة.

وفى عام ١٩٥٤ صدرت فى تل أبيب ترجمة عبرية لمجموعة قصص قصيرة مصرية قام بها كل من دكتور اسحق شموش وباروخ موران تحت عنوان " سلة مصرية" ضمت عددا من القصص القصيرة لمحمود تيمور ومحمود لاشين وعبد القادر المازنى وقصص لسيد قطب وعبد الرحمن الشرقاوى وأمينة السعيد وبنت الشاطئ وصوفى عبد الله ومخلص إبراهيم.

وقد اهتم المترجمون العبريون بشكل خاص بترجمة أشهر الأعمال الروائية للكتاب المصريين المشهورين، لأن الرواية تقدم صورة شاملة للمجتمع أكثر من كافة انواع الأدب الأخرى. وقد كان توفيق الحكيم على رأس هؤلاء الأدباء الذين خطوا بهذا الاهتمام لما كانت له من شهرة باعتبار أنه كان أشهر كتاب الدراما والرواية فى مصر فى حقبة الأربعينيات والخمسينيات. وقد ترجمت له فى البداية إلى العبرية بعض مسرحياته القصيرة، وكانت هناك مفاوضات معه خلال عام ١٩٤٧ لعرض بعض هذه المسرحيات على خشبة المسرح القومى الإسرائيلى " هبيما"، ولكن المفاوضات توقفت بسبب نشوب حرب ١٩٤٨. وبالإضافة للمسرحيات فقد كتب الحكيم كذلك روايات، ترجم منهما اثنتان بالكامل. وكانت الرواية الأولى لتوفيق الحكيم التى ترجمها للعبرية مناحم كابليوك هى "يوميات نائب فى الأرياف" التى صدرت بالعبرية عام ١٩٤٥، مع ترجمة لبعض القصص القصيرة لمحمود تيمور، ومقال للأديبة المصرية بنت الشاطئ عن الفلاح المصرى. ومعنى هذا أن ترجمة الروايات العربية للعبرية توقفت لفترة أربعة عشر عاما، منذ صدور ترجمة " الأيام" لطه حسين عام ١٩٣١، وحتى صدور "يوميات نائب فى الأرياف" عام ١٩٤٥، والرواية الثانية للحكيم والتى صدرت بالعربية عام ١٩٣٣ وقام بترجمتها رجولانت، هى رواية "عودة الروح" التى صدرت بالعبرية عام ١٩٧٥ تحت عنوان "وشاعت روح أخرى". ويرى ساسون سوميخ أستاذ الأدب العربى الحديث فى جامعة تل أبيب "أنها تعتبر من أهم الأعمال الكبيرة فى مجال الرواية الواقعية المصرية المعاصرة. وقد ترجمت للحكيم أيضا مسرحيته "يا طالع الشجرة" عام ١٩٧٨، بواسطة دكتورة حناعاميت كوخابى، أستاذة الأدب العربى بالجامعة العبرية بالقدس، وهى أشهر من يقوم بترجمة الأعمال الأدبية العربية للعبرية حالياً مع دكتور عامى إلعاد.

والأديب الثانى الذى حظى، باهتمام كبير للغاية بترجمة أعماله إلى العبرية هو الأديب المصرى صاحب نوبل لعام ١٩٨٨ نجيب محفوظ، حيث ترجمت معظم أعماله الروائية وكذلك العديد من قصصه القصيرة إلى العبرية، كما حظى كذلك بأكبر قدر من الأبحاث والدراسات والرسائل الجامعية حول أدبه من قبل الباحثين الإسرائيليين، سواء فى الجامعات الإسرائيلية أو فى الجامعات الأوروبية والأمريكية. ويرجع هذا الاهتمام أولا إلى المكانة التى احتلها محفوظ فى الأدب الروائى العربى المعاصر، من ناحية،

وللتنوع والتغييرات التى حدثت فى أسلوبه الروائى. لقد كتب محفوظ فى البداية روايات عـن حـياة مصـر الفرعونـية، وبـدأ بعـد ذلك فى سلسلة روايات تنتمى إلى أدب الواقعية الطبيعـية عـن حـياة القاهـرة مـنذ الحـرب العالمـية الأولى مركـزا عـلى حياة أبناء الطبقة الوسطى المصرية وأبناء أحياء قاهرة المعز، وفى الستينيات بدأ فى كتابة روايات وقصص قصيرة ذات طابع رمزى فلسفى لم يهتم خلالها بالخلفية الاجتماعية، حيث حل محلها الموضـوع الوجـودى والصـوفى، وفى أعماله الأخيرة عبر عن إحساس العزلة لدى الإنسان المعاصـر، وفقـدان الأمـان والـروابط. وقـد تـرجم إلى العـبرية، مـن فترتـه الواقعـية فـى الأربعينـيات روايـة "زقـاق المـدق" والـتى ترجم عنوانها بالعبرية إلى "زقاق فى القاهرة"، وذلـك عـام ١٩٦٩ بواسـطة إسـحق شـرايبر، عن دار نشر "عم عوفيد". وفى عام ١٩٧٠ صـدرت تـرجمة روايـة " اللـص والكلاب" وترجمها كابليوك ممثلة لأدب الستينات عند محفـوظ، عـن دار نشـر "سـفريات بوعالـيم". وصـدرت مع الرواية ترجمة لخمس قصص قصـيرة لمحفـوظ مـن بيـنها قصـة "الزعـبلاوى". وتـرجم يـوآف جبعاتى، رواية "الحب والمطـر" عـام ١٩٧٧، عـن دار نشـر "تمـوز". وقد قام سامى ميخائيل، الأديب اليهودى العـراقى الأصـل، بترجمـة الجـزء الأول مـن ثلاثـية نجيب محفوظ، عام ١٩٨١، تحت عـنوان "بيـت فـى القاهـرة". و "الشـحاذ" ترجمة حنيتا بران، عام ١٩٧٨ و "ثرثرة فوق النـيل" تـرجمة ميخائـيل سيلاع، عام ١٩٨٢، و "ميرامار" ترجمة إسحق شينبويم، عام ١٩٨٣، عـن دار نشـر "تمـوز". وتـرجم سـامى ميخائيل الجزء الثانى من ثلاثية محفوظ "قصـر الشـوق" تحـت نفـس العـنوان السـابق "بيـت فـى القاهـرة- الجزء الثانى- كمال" وذلك عام ١٩٨٤، ثم قام أيضاً بترجمة الجزء الثالث من الثلاثية تحت عنوان "بيت فى القاهـرة- الجـزء الثالـث". وأخـيراً روايـة "أولاد حارتنا" ترجمة دافيد سيجف (١٩٩٠). وبالإضـافة لهذا ترجمت لمحفوظ عشرات القصص القصيرة فى المجلات الأدبية العبرية، ومـن ذلـك على سبيل المثال، لا الحصر: قصة "الخوف" التى نشرت فى مجلة "همزراح هيحاداش" (الشرق الجديد) عام ١٩٦٦ ترجمة متتياهو بيلد، الذى حصل على الدكتوراه فـى أدب نجيـب محفـوظ عـام ١٩٧١، مـن إحـدى الجامعـات الإمريكية، وقصة "وليد العـناء" تـرجمة مـناحم ميلسـون فـى نفس المجلة عام ١٩٦١، و " تحت المظلة" ترجمة ميخائـيل شـفاراتى بمجلة " كيشيت" عام ١٩٧٠، و " المهمة" (١٩٧١) ترجمة ساسون

سوميخ (أبرز المتخصصين فى إسرائيل فى أدب نجيب محفوظ وأبرز من كتب دراسات نقدية وتحليلية عن أعماله وقد حصل على الدكتوراه عن أدب نجيب محفوظ من جامعة اكسفورد عام ١٩٦٨ ونشرت فى كتاب عام (١٩٧٣). ويضيق المجال هنا عن الحصر الكامل لكل أعماله نجيب محفوظ التى ترجمت فى الملاحق الأدبية للصحف العبرية على امتداد الثلاثين سنة الماضية.

وإذا إنتقلنا إلى أديب مصرى آخر، وهو يوسف إدريس، فنجد أنه هو الآخر قد حظى بالاهتمام وترجمت العديد من أعماله للعبرية، ومن بينها رواية "العيب" التى صدرت عام ١٩٧٠ مع إثنتا عشرة قصة قصيرة بترجمة طوبيا شموش، كانت بمثابة بانوراما أمام القارئ العبرى لواقعية يوسف إدريس وتناوله لحياة القرية المصرية والمدينة وحاسة السخرية التى يتميز بها، وخاصة فى قصص مثل "أرخص ليالى" و "الناس" و "طبلية من السما" والشاعرية المحلقة فى قصص مثل "نظرة" و "مارش الغروب". كما صدرت عام ١٩٨١ قصة "جمهورية فرحات" التى ترجمها ساسون سوميخ، ثم قدمها بالعربية من خلال دراسة مقارنة بين نص القصة ونص المسرحية، كما صدرت ترجمة لرواية "النداهة" لاسحق شينبويم عام ١٩٨٩.

وخلال عقد الثمانينات اتسعت دائرة الاهتمام بترجمة أعمال لأدباء مصريين آخرين فترجمت رواية فتحى غانم " الجيل" (١٩٨٨) بواسطة عامى إلعاد، وصدرت بالعبرية رواية يوسف القعيد " الحرب فى بر مصر" ترجمة راحيل حلبة، ورواية " ما يحدث فى مصر الآن" عام ١٩٨٩ للمترجم زئيف كلاين مع مقدمه لعامى إلعاد، كما ترجمت رحيل حلبة، بعض روايات نوال السعداوى، ومن بينها رواية "الإله يرقد على عرش النيل" عام ١٩٩١ ورواية "سقوط الإمام"، وكتبها، وبعض القصص القصيرة لسعيد الكفراوى، ورواية "أيام الإنسان السبعة" للأديب عبد الحكيم قاسم. كما ترجمت له بعض قصصه القصيرة من مجموعته "الأشواق والأسى" (الصادرة عام ١٩٨٦)، فى مجلة "مفجاش" (لقاء) ومن بينها قصة "النعش" ترجمة يائير حوران (العدد ١٢، ربيع ١٩٩٠) وصدرت عام ١٩٨٩ مجموعة قصص عربية معاصرة (١٩٦٠- ١٩٨٨) تحت عنوان "وراء الأفق الدانى" معظمها قصص لأدباء مصريين.

وفـى عـام ١٩٩٦ صـدرت ترجمة لعدد تسع عشرة قصةو قصيرة مصرية، أشرف على تحريـرها وترجمتها عامى إلعاد، تحت عنوان مأخوذ من عنوان إحدى قصص المجموعة وهـو "منزل على شاطئ النهر" (١٧٥ صفحة) عن دار نشر "يديعوت أحرنوت". وقد تم التركـيز فـى هـذه المجموعـة القصصـية عـلى القصص القصيرة المصرية التى كتبت خلال السـبعينيات والثمانيـنيات، والـتى تتـناول، بشكل خاص، معاناة الإنسان المصرى، فى الغـربة فـى دول الخليج العربى والتى يعيشها المصريون فى هذه الدول، وانعكاسات ذلك عـلى علاقـاتهم بذويهـم فـى مصـر بعـد العـودة إلى مصـر. وتتـناول إحـدى هذه القصص وعـنوانـها " الأرض الأرض" الموقـف مـن إسـرائيل مـن خـلال قصـف جـوى إسـرائيلى لمدينة السويس أثناء حرب الاستنزاف. وقد قامت الدكتورة حنا عاميت كوخابى بالتعليق عـلى هذه المجموعة القصصية، ورأت أن بعض هذه القصص فى أوصافها للريف المصرى وعاداتـه وتقالـيده فـى الثمانيـنات، ذكـرها بقصة نشرت فى المجموعة القصصية الأولى، الـتى نشـرت عـام ١٩٥٤ تحـت عنوان " سلة مصرية" للأديب المصرى مخلص إبراهيم، ولذلـك فإنهـا ترفض ما كتبه محرر المجموعة الجديدة فى مقدمته، عن حدوث تطور فى القصـة المصـرية مـنذ الخمسـينات وحـتى الثمانينات، من حيث رسم الشخصيات وتنوع تكنيك الكتابة ("معاريف" ٢٨/٦/ ١٩٩٦، ص ٣٠).

وبطبـيعة الحـال فـإن هـذا العـرض ليس معناه أن الأدب المصرى هو الذى كان محل اهـتمام المترجمين العبريين فى إسرائيل فحسب، بل كان هذا الاهتمام شاملاً، ولكن ربما بقـدر أقـل مـن الاهـتمام بـالأدب المصـرى. لقـد كان هناك اهتمام بالأدب اللبنانى حيث ترجمـت أعمـال لجـبران خليل جبران. وترجمتها راحيل حلبة، وترجمت روايتان الأولى للأديـبة ليـلى بعلـبكى بعـنوان "أنـا أحياء" (١٩٦١) بواسطة يهوشع حلميش، والثانية روايـة "طواحين بيروت" (١٩٧٢)، للأديب اللبنانى توفيق يوسف عواد، والذى قتل فى الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٨٩، والتى صدرت بالعبرية بعنوان "الموت فى بيروت"، وذلك عام ١٩٨٣، كما ترجمت رواية "باب الشمس" للأديب اللبنانى إلياس خورى. وقد كما ترجمت قصائد كثيرة للشعراء اللبنانيين : أدونيس ويوسف الحاج وأنس الحاج. ومن الأدب السـورى ترجمـت للعـبرية أعمـال لأدباء سوريين أمثال زكريا تامر، وللشعراء نزار قبانى ومحمد الماغوط، ومن العراق ترجمت أعمال قصصية للأديب ذى النون أيوب وعبد

الملك نورى وغائب طعمة، وللشعراء: عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة. ومن الأدب الفلسطينى ترجم أنطون شماس ثلاث روايات لإميل حبيبى، هى: "اختفاء أبو النحس المتشائل" (١٩٨٨) و "أخطية" (١٩٩١) و "سرايا بنت الشيطان" (١٩٩٣). وقد ترجمت أيضا روايات وقصص قصيرة فلسطينية إلى العبرية منها روايتان لغسان كنفانى، من بينها رواية (رجال تحت الشمس) أما رواية كنفانى "عائد إلى حيفا" فلم تترجم كاملة إلى العبرية، ولكن نشرت مقاطع منها فى مجلة "أفق" (تل أبيب ١٩٧٢) وقام بترجمتها ساسون سوميخ. وروايتا "الصبَّر" و "دواران الشمس" لسحر خليفة. وآخر هذه الأعمال الفلسطينية "يوميات خليل السكاكينى" (١٩٩٠) بترجمة جدعون شيلو. كما ترجمت قصائد للشعراء الفلسطينيين أمثال: معين بسيسو وسهام داود، وفدوى طوفان، التى ترجمت سيرتها الذاتية "الطريق الجبلى" بواسطة راحيل حلبا، إلى العبرية، عن دار نشر "مفراش" أما الشاعر محمود درويش، فقد ترجمت ثلاثة دواوين ومختارات من شعره: ديوان "ذكرى النسيان" (١٩٨٩)، والرسائل المتبادلة بينه وبين سميح القاسم بعنوان "بين شطرى البرتقالة (١٩٩١). وقد ترجمت رواية "موسم الهجرة للشمال" للطيب صالح من الأدب السودانى، عام (١٩٧٣)*، ومن الأدب السعودى رواية عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق" (١٩٩١) ترجمة دانئيلا بوفمان. كما ترجمت من الأدب العراقى أعمال لعبد الملك نورى وغايب طعمة فرمان وفؤاد التلكى ومحمد خضير وجاسم الغُوى وغيرهم، ومن الأدب السورى رواية "حكماء الظلام" لسليم بركات، ترجمة حنا عاميت كوخابى (١٩٩١)** .

وإذا حاولنا أن نجمل الصورة العامة لأنشطة ترجمة الأدب العربى الحديث والمعاصر إلى العبرية فى إسرائيل، حتى تاريخ نشر هذه الدراسة، يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية:

---

* فى عام ٢٠٠٤ قامت راحيل حلبا بترجمة رواية "عرس الزين" للطيب صالح، عن دار نشر الأندلس.

** فى عام ٢٠٠٤، ترجم العمل الأدبى الوحيد من الرواية المغربية، وهى رواية "الخبز الحافى" للأديب محمد شكرى، عن دار نشر الأندلس، تحت عنوان "الخبز فقط".

١) أن الترجمة الأولى لعمل أدبى عربى حديث إلى العبرية تمت عام ١٩٣١ لرائعة طه حسين "الأيام" ولم تستأنف عملية الترجمة إلا فى عام ١٩٤٥ من خلال ترجمة "يوميات نائب فى الأرياف" لتوفيق الحكيم وذلك على يد مناحم كابليوك الذى أصدر آخر ترجماته عام ١٩٧٠ من خلال ترجمة لمجموعة مختارة من قصص نجيب محفوظ القصيرة.

٢) يشمل الحصر شبه الكامل لترجمات الأدب العربى الحديث والمعاصر إلى العبرية حوالى ١٥٠٠ عمل أدبى، قام بترجمتها "سبعون مترجماً" فى الفترة من عام ١٩٣١ حتى عام ١٩٩٢ (٦١ عاما) ما بين رواية وقصة قصيرة وقصائد شعرية. ويشتمل هذا الرقم على نماذج ترجمت أكثر من مرة، إما عن طريق النشر المتكرر فى الملاحق الأدبية للصحافة العبرية ثم إعادة النشر فى مجموعات قصصية، أو قيام أكثر من مترجم بترجمة نفس النص. وقد فتح هذا الأمر المجال أمام دراسات جامعية أكاديمية حول الترجمة المقارنة.

٣) تمت ترجمة حوالى ٣٠ رواية عربية من الأدب العربى الحديث والمعاصر حتى عام ١٩٩٢، ومعنى هذا أن التركيز فى الترجمة كان على القصص القصيرة، وذلك لأن المترجم عادة يفضل ترجمة أعمال قصيرة يمكن أن ينجزها خلال فترة وجيزة حتى يسهل له نشرها فى صحيفة أو مجلة، ولأن ترجمة الروايات تحتاج لمجهود كبير متواصل وشاق ومن الصعوبة بمكان العثور على ناشر يقبل نشرها.

٤) حظى الأدب المصرى بالكم الأكبر من بين الأعمال المترجمة للعبرية إدراكاً منهم لمركزية وريادة الأدب المصرى فى العصر الحديث وأهمية متابعته، كما حظى نجيب محفوظ بنصيب الأسد من بين هذه الأعمال. ويرجع هذا إلى عدة عوامل منها:

١- إعتبار أن أدب نجيب محفوظ مفتاحاً أساسياً لفهم الشخصية المصرية وسماتها ومكنوناتها ومحركاتها ونقاط ضعفها وردود أفعالها، وكذلك لفهم الواقع الاجتماعى والسياسى المصرى خلال الحقبة التى تواصل فيها الصراع العربى الإسرائيلى المسلح اعتباراً من منتصف الخمسينيات وحتى بداية الثمانينات.

٢- قام معظم الباحثين الإسرائيليين فى الأدب العربى الحديث والمعاصر، بعمل أبحاثهم وأطروحاتهم للدرجات العلمية، حول أدب نجيب محفوظ بالذات، وكان هؤلاء

هم الذين قادوا حركة الترجمة لأعمال نجيب محفوظ للعبرية ونخص من بينهم بالذكر ساسون سوميخ ومتتياهو بيلد وجيل كامل من تلاميذهم فى الجامعات العبرية، وكان لفوز محفوظ بجائزة نوبل عام ١٩٨٨، دور مؤثر آخر فى تنشيط حركة ترجمة أعماله للعبرية فى الآونة الأخيرة.

٣- لم يترجم من أعمال الرعيل الأول للأدب العربى الحديث إلا عمل واحد لطه حسين وعملين لتوفيق الحكيم وصدر العمل الثالث لتوفيق الحكيم وهو "يا طالع الشجرة" فى نهاية الثمانينات.

٥) مُثِّل الأدب السودانى برواية واحدة للطيب صالح هى "موسم الهجرة للشمال"

٦) الأدب السورى غير متمثل تماماً ولم تصدر الرواية السورية الأولى المترجمة للعبرية إلا فى عام ١٩٩٢، وهى رواية " حكماء الظلام" لسالم بركات.

٧) مُثِّل الأدب اللبنانى بروايتين هما " أنا أحيا" لليلى بعلبكى، و " الموت فى بيروت" لتوفيق يوسف عواد.

٨) مُثِّل الأدب الفلسطينى بروايتين قصيرتين لغسان كنفانى وروايتين للأديبة سحر خليفة وسيرة ذاتية للأديب خليل السكاكينى.

٩) مُثِّل الأدب العربى الإسرائيلى، بالأديب إميل حبيبى من خلال ثلاث روايات هى: "المتشائل" و " أخطية" و "سرايا".

١٠) فى مجال ترجمة القصة القصيرة العربية إلى العبرية، يأتى فى المقام الثانى بعد قصص نجيب محفوظ القصيرة، القصص القصيرة التى يكتبها عرب إسرائيل، وكانت آخر مجموعة صدرت فى هذا المجال هى مجموعة "جنود الماء" التى نشرت عام ١٩٨٩ وقام بتحريرها نعيم عرايدى.

١١) فى مجال المسرح والدراما كانت الترجمات إلى العبرية محدودة للغاية واقتصرت على ترجمات من المسرح المصرى، وبصفة خاصة مسرحيات توفيق الحكيم المبكرة كما ترجمت مسرحية واحدة للأديب السورى سعد الله ونوس بعنوان "عندما يلعب الرجال" عام ١٩٩٤، ونشرت فى مجلة "باما". وقد نشرت مسرحيتان للحكيم فى مجلة المسرح الإسرائيلى " باما". كما مثلت على المسرح الإسرائيلى أربع مسرحيات للحكيم ويوسف إدريس، كانت اثنتان منهما معدتان عن قصص قصيرة.

١٢) ينقسم مترجمو الأدب العربى الحديث والمعاصر إلى العبرية إلى ثلاث فئات:

١- جيل الرواد: وهم من قادوا حركة ترجمة الأدب العربى القديم والحديث، وكانوا من المستشرقين الدراسين للتراث والأدب العربى القديم، وعلى رأسهم يوسف ريفلين، مترجم "النص القرآنى وسيرة ابن هشام" وعمانوئيل كوبليفيتس، مترجم "مقدمة ابن خلدون" ويهودا رصهابى، مترجم "أشعار العرب" ومناحم كابليوك، أول من ترجم الأدب العربى الحديث للعبرية.

٢- جيل الخمسينيات: وهم اليهود العرب الذين هاجروا إلى إسرائيل فى بداية الخمسينات إلى إسرائيل، وكان من بينهم بعض الشبان الدراسين للأدب والثقافة العربية وعملوا فى مجال الابداع الأدبى فى بلادهم، وخاصة فى سوريا والعراق، وقد تحول عدد منهم للكتابة بالعبرية مؤخرا، وأصبح عدد منهم من كبار الباحثين فى الأدب العربى الحديث وأسهموا إسهاماً كبيراً فى ترجمته إلى العبرية. ومن بين هؤلاء البرفيسور شموئيل موريه ودكتور شمعون بلاس ودكتور ساسون سوميخ والأديب سامى ميخائيل مترجم ثلاثية نجيب محفوظ وكلهم من يهود العراق.

٣- المجموعة التى ولدت فى إسرائيل ودرست الأدب العربى فى الجامعات العبرية وتخصصت فيه: وهؤلاء لم تكن لغتهم الأم هى العربية بل العبرية، وقد ترجموا الانتاجات الأدبية العربية التى تدخل فى مجال تخصصهم العلمى والأكاديمى، وعلى رأس هؤلاء دكتور متتياهو بيلد الذى توفى عام (١٩٩٤)، ويشكل مع ساسون سوميخ الرعيل الأول من الأكاديميين، ومع بداية السبعينيات انضم إلى هؤلاء فى حقل الترجمة مجموعة جديدة من مواليد إسرائيل ممن درسوا العربية فى الجامعات العبرية ومن بينهم: ميخال سيلع وحنيتا برنارد، وجدعون شيلا، وحنا عاميت كوخابى وكلهم يُدرسون الأدب العربى الحديث والمعاصر فى الجامعات العبرية، ويلحق بهم فى نفس المجال إسرائيلى من أصل عربى سورى ولد فى إسرائيل هو أنطون شماس، وكان أول عربى إسرائيلى لغته الأم هى العربية ولغته الثقافية الثانية هى العبرية يترجم الأدب العربى الحديث للعبرية، وهو الآن أديب مرموق وله شهرة فى مجال كتابة القصة والرواية والشعر بكل من العربية والعبرية، وكان أول من فتح الباب أمام آخرين من أمثال نعيم عرايدى وسلمان مصالحه ومحمد غنايم لخوض مجال الترجمة.

وتوجد مجلات أدبية فى إسرائيل متخصِّصة فى نشر نصوص الأدب العربى الحديث والمعاصر المُترجَمة للعبرية وتهتم بنشر دراسات وتحليلات نقدية عنها ونشر مجموعات قصصية وأشعار عربية حديثة مترجمة أهمُّها: مجلة " كيشيت"، وهى دورية تصدر كل ثلاثة أشهر، ومجلة "همزراح هيحاداش" (الشرق الجديد)، ومجلة "عتون ٧٧" ومجلة "أفيريون" ومجلة "موزنايم" (الميزان)، التى بدأت فى نشر الترجمات اعتباراً من السبعينات ومجلة "مغجاش" (لقاء) التى تصدر باللغتين العربية والعبرية، والملاحق الأدبية الأسبوعية للصحف العبرية يوم الجمعة وخاصة صحف: "عل همشمار" و "معاريف" و "هاآرتس".

وهناك كذلك دور نشر تهتم بنشر الروايات العربية المترجمة للعبرية ومجموعات القصص القصيرة وأهمها: دار نشر "عم عوفيد" و "سفريات هبوعاليم" و دار نشر "نيومان" ودار نشر "مفراش"، (وهى دار نشر صغيرة اهتمت منذ بداية نشأتها بنشر النصوص العربية المترجمة. وكل هذه الدور تستعين بالباحثين الإسرائيليين الأكاديميين لكتابة تقارير عن النصوص المترجمة تقارير سواء من ناحية اللغة، أو من ناحية المحاذير السياسية التى ربما تكون قد وردت فى ثنايا العمل الأدبى، وهى مسألة خضعت لها على سبيل المثال أعمال غسان كنفانى ومحمود درويش. وقد أُنشئت مؤخَّراً مؤسسة تابعة "لمعهد ترومان للسلام" التابع للجامعة العبرية بالقدس، هدفها إعداد مشروع لترجمة سلسلة جديدة من الانتاج الأدبى العربى ويرأس هذه المؤسسة الدكتور عامى إلعاد، أحد أشهر المتخصصين حالياً فى الأدب العربى المعاصر، وقد صدرت عنها حتى الآن خمسة أعمال لفتحى غانم (الجبل) وخليل السكاكينى (وهكذا أنا يا دنيا) و "ووراء الأفق الدانى" (مجموعة قصص عربية معاصرة و "ما يحدث فى مصر الآن" ليوسف القعيد، و "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، وقامت بنشرها دار نشر "كيتر" بالقدس.

والجدير بالذكر، أن دور النشر هذه ما كانت لتغامر بنشر مثل هذه الأعمال ما لم يكن هناك جمهور من القراء يقبل على قراءة هذه الترجمات، وللعلم فإن الطبعة الواحدة من كل رواية مترجمة لنجيب محفوظ، على سبيل المثال، تصدر منها ثلاثون ألف نسخة وبعضها طبع عدة طبعات، مثل "الثلاثية" و "أولاد حارتنا" وغيرها. كما أن روايات إميل حبيبى صدرت منها ثلاث طبعات وتعتبر أكثر الروايات العربية المترجمة للعبرية

توزيعا حتى الآن، وربما كان مرجع هذا هو ندرة النصوص العربية المترجمة للعبرية حتى بداية الثمانينات وعدم اهتمام النقد الأدبى فى إسرائيل بنقد ما ينشر، ولذا فعندما طرحته هذه الروايات الأخيرة لنجيب محفوظ (أولاد حارتنا) وروايات إميل حبيبى حظيت بهذا الاقبال من الجمهور العبرى في إسرائيل، وهناك حاليا تراجع ملحوظ فى الاهتمام بترجمة الروايات العربية وخاصة المصرية، وهو أمر يعزيه بعض الإسرائيليين إلى حالة السلام بين مصر وإسرائيل، حيث حدث فى إثرها إهمال عام فى متابعة الثقافة المصرية على غير ما كان يحدث فى ظل حالة الصراع المسلح.

من الملاحظ ان فترة بداية الستينيات، شهدت تصاعداً ملموساً فى حركة الترجمة العربية العبرية للأدب العربى المعاصر، وبصفة خاصة أعمال توفيق الحكيم (عودة الروح) وأعمال نجيب محفوظ، اعتباراً من الثلاثية وغيرها من الروايات، التى أشرت إليها من قبل وبعض روايات يوسف إدريس، التى تتناول واقع الريف المصرى وقاع المدينة. وبالرغم من أن حركة الترجمة فى بداياتها لم تكن خاضعة لسياسة محددة موجهة فى عملية الاختيار وكانت تخضع لاختيار، المترجم بعيداً عن أية اعتبارات أيديولوجية أو سياسية أو فكرية، إلا أن هذا التركيز خلال هذه الفترة بالتحديد وعلى هؤلاء الأدباء بالذات يستوجب التأمل ويقودنا إلى استنتاج أن هذه الاختيارات بدأت تخضع لنوع معين من التوجيه والتنسيق، وخاصة بين الأكاديميين المتخصصين فى دراسة الأدب العربى المعاصر وبين مؤسسات بعينها فى إسرائيل، كانت تسعى من وراء هذا إلى إخضاع هذه النماذج الأدبية للدراسة والتحليل واستخلاص النتائج فيما يتصل بطبيعة الشخصية المصرية وخصائصها وهى النتائج التى استخدمت بالتأكيد فى حركة الصراع العربى الإسرائيلى ضد أكبر وأقوى دولة عربية، سواء على مستوى الحرب النفسية المدروسة بعناية، أو على مستوى تحديد مناهج التعامل مع الشخصية المصرية، وخاصة فى حالات الحرب، وهو ما طبق فى حرب ١٩٦٧ بوضوح وأثناء حرب الاستنزاف وفى المراحل الأولى لعملية السلام.

وقد أثبتت هذه التجربة مدى مصداقية أن الأدب هو أكثر الوسائل نجاحا فى الكشف عن بواطن المجتمع والشخصية والشعب الذى يمثله هذا الأدب، وإن كنا وللأسف لم نقم حتى الآن بجهود على نفس المستوى فى مصر لاستخدام الأدب العبرى

فـى إسـرائيل لدراسة الشخصية اليهودية الإسرائيلية، إلا فى نطاق الدراسات الأكاديمية التى لا تجد طريقها إلى دور النشر أو المؤسسات التى ينبغى أن تعنى بذلك.



صورة غلاف ترجمة معانى القرآن الكريم لابن شيمش
والعنوان الرئيسى هو "القرآن المقدس — الكتاب الأعظم عند المسلمين"

הקֻרְאָן הקדוש

ספר הספרים של זהאשׂלאם

תרגם מערבית

ד"ר אהרן בן-שֶמֶש

הוצאת מסדה בע"מ

רמת-גן • ישראל

זהו מה שהובטח לנו". וגם סוגים אחרים של פירות דומים יוענקו להם, וכן ימצאו בו בנות־זוג טהורות שעמהן יישארו שם לנצח.

ברצות אללה להבהיר דברו, הוא מביא משל מהקטן שביצורים ומהגדולים שבהם. המאמינים יודעים את האמת של ריבונם, אך הכופרים שואלים: "מה כוונתו של אללה במשל משונה זה?" אללה מטעה במשליו רבים ומדריך בהם רבים. רק הכופרים המפירים את הברית שכרתו עם אללה, המכניסים פירוד במה שאללה ציווה לאחד ומַרבּים סכסוכים בארץ, רק אלה יהיו המפסידים. כיצד תִכפרו באללה? האם לא הייתם חומר חסר־חיים והוא נפח בכם רוח חיים? האם לא יביא עליכם את המוות כשתגיע שעתכם ושוב יקים אתכם לתחייה כשתוחזרו אליו?[7] הלא הוא ברא לכם את כל מה שבארץ ואחר־כך פנה אל שמי־השמים וחילק אותם לשבעה רקיעים וידיעתו מקיפה את הכול.

זכור באמור ריבונך למלאכים: "אני רוצה למנות לעצמי ממלא־מקום לי בין הברואים בארץ", והם השתוממו ואמרו: "התמנה בארץ בן־תמותה שיעורר בה מדנים ויעסוק בשפיכות דמים, שעה שאנו נהיה משבחים, מהללים ומקדשים אותך?" וריבונך ענה: "יודע אני יותר מכם כיצד לנהוג בעולמי". אותה שעה שינן לאדם את שמות כל הברואים ואחר־כך הציגם בפני המלאכים ואמר: "קיראו בשמותיהם אם אתם צודקים". אך
המלאכים ענו: "ישתבח שמך! אין אנו יודעים דבר מחוץ למה 3
שלימדתנו אתה היודע והחכם!" אז אמר ריבונך: "אדם! קרא אתה בשמות כל הברואים!" וכאשר קראם אדם בשמותיהם[8], אמר ריבונך למלאכים: "האם לא אמרתי לכם, כי יודע אני את תעלומות השמים והארץ ואת אשר תגלו ותעלימו?". וכאשר נצטוו המלאכים: "השתחוו לאדם!"[9] עשו זאת כולם פרט לשטן "אִבְּלִיס" (דִיאַבּוֹלוֹס) שסירב, כי היה יהיר וכפוי־תודה. ולאדם

7. ה' ממית ומחיה (שמואל־א' ב', ו').
8. בראשית ב', כ', וכן במדרש רבה, בראשית.
9. מדרש רבה, בראשית.

5

صفحتان من ترجمة معانى القرآن للعبرية من سورة البقرة

סכסוכים״, אך רק הם הם הסכסכנים, בלי שישערו את הצפוי להם. כאשר מציעים להם להאמין כשם שהאמינו יתר האנשים, הם עונים: ״הנאמין כפי שהאמינו הפתאים ז״, אך רק הם הנם הפתאים ולא יידעו זאת. בפוגשם מאמינים הם אומרים להם: ״גם אנו מאמינים״, אך בחוזרם אל חבריהם השטניים, יאמרו: ״אתכם אנו ורק מהתלים היינו עמהם״. לכן ישימם אללה ללעג ויאריך את תעייתם ועיוורונם, ולא ישיגו, לא הם ולא כל אלה אשר בחרו בסטייה במקום הדרכה, כל יתרון ורווח על־ידי כפירתם וגם לא יהיו מודרכים. דומים הם ליושבי חושך אשר אור נגה עליהם ועל סביבותיהם ואחר־כך נלקח מהם האור ונשארו בחושך וצלמוות ואינם מסוגלים לראות. כן דומים הם לעיוורים, לחירשים[4] ולאילמים ואינם חוזרים בתשובה. משולים הם לאנשים אשר בהופיע עננה כבדה ואפילה, הרת רעם וברק, הם מגינים על עצמם על־ידי אטימת אוזניהם באצבעותיהם מפחד הרעש והמוות. אללה מקיף את הכופרים וכמעט מעוורם על־ידי הברק, שלאורו הם ממהרים להינצל, אך אחר־כך הם נשארים עומדים בחושך ואפילה. לו רצה אללה, היה נוטל מהם את חושי השמיעה והראייה לחלוטין, כי אללה הכול יכול.

בני אדם! עיבדו את ריבונכם אשר בראכם, ופרש לפניכם את הארץ כמצע ואת השמים בנה ככיפה להוריד מהם גשם, להצמיח תבואות ופירות למאכלכם[5]; ואל תדמוהו לאלילים ביודעכם זאת. אולם אם מטילים אתם ספק בבשורות שהורדנו לכם, על־ידי עבדנו, הביאו התגלות (בשורה) דומה וקיראו את עדיכם נגד דברי אללה, אם אנשי־אמת אתם. אם לא כן תעשו — ולעולם לא תצליחו לעשות כן — גורו לכם מפני אש הגיהינום המוסקת בכופרים ואלילי־אבן. אולם למאמינים ועושי הישר בשר, כי גן־עדן שממנו יוצאים הנהרות[6] מיועד להם ומדי אוכלם מפירותיו יאמרו: ״הלא

---

4. עינים להם ולא יראו, אזנים להם ולא ישמעו (ירמיה ה׳, כ״א).
5. ונתתי גשמיכם בעתם ונתנה הארץ יבולה ועץ השדה יתן פריו (ויקרא כ״ו, ד׳).
6. על־פי בראשית ב׳, ח׳—י״ד. במקור: שמתחתיו זורמים הנהרות.

(٩) الترجمات العبرية لمعانى القرآن الكريم ومؤمرات التحريف اليهودية

فى عام ١١٣٤م صدرت أول ترجمة لمعانى القرآن الكريم إلى اللغة اللاتينية بجهود القس بطرس فيينرا باليس، بتكليف من البابا فى أسبانيا. وقد صدرت هذه الترجمة محشوة بالأخطاء وحُرِّفت فيها أيضاً معانى أصولها العربية، كما أساء البابا آنذاك استخدامها. ثم انقضت أربعة قرون أخرى من تاريخ هذه الترجمة قبل أن تنقل معانى القرآن، إلى لغة أوروبية أخرى. وكانت هذه اللغة هى الإيطالية، حيث تمت الترجمة بواسطة أريفابينس. وفى عام ١٦١٦ نقل سالومون شيخبيجر هذه النسخة إلى الألمانية. وقد ظهر التعصب الدينى واضحاً فى كلمة الإعلان عن صدور هذه الترجمة الألمانية، حيث ظهر على الغلاف عنوان يقول: " قرآن محمد، هذا هو قرآن الأتراك ترجم أولاً من العربية إلى الإيطالية ونقله الآن سولومون شيخبيجر إلى الألمانية". ثم نقلت هذه النسخة الألمانية فى عام ١٦٤١م إلى اللغة الهولاندية، واعتمدت هذه الترجمة فى أوروبا إلى أن حلت محلها عام ١٦٩٨م ترجمة جديدة أعدها الإيطالى ماراكى. ولم تطبع هذه الترجمة إلا باللغات الأوروبية المعنية، وبدون الأصول العربية للقرآن الكريم.

وتلت هذه محاولات أخرى فى فترات لاحقه ترجمت فيها سور القرآن الكريم من العربية إلى الألمانية عام ١٦٩٤م، ومن العربية إلى الإنجليزية عام ١٧٣٤م وهى ترجمة المستشرق الإنجليزى جورج سيل، التى تتضمن مقدمة شاملة من ثمانية فصول بالإضافة إلى عدد هائل من الملاحظات، استناداً إلى المصادر العربية المستندة إلى معلومات تاريخية واسعة ومستندة إلى حكم موضوعى. وقد حظيت تلك الترجمة بعدد كبير من الطبعات، ومازالت حتى الآن مصدراً رئيسياً اعتمد عليه كل من أتوا من بعده، ومنهم المستشرق الألمانى نولدكه، فى كتابه "تاريخ القرآن"، ثم تمت ترجمة من الإنجليزية إلى الألمانية فى عام ١٧٤٦م. ولم يكن الهدف من أصحاب هذه المحاولات سوى شرح مضمون نصوص القرآن الكريم لفئات مسيحية أوروبية محدودة الإطار، ولجمع المادة الفكرية الضرورية لمحاربة الإسلام والمسلمين والعرب، وذلك خلال الفترة التى تصدر فيها

العثمانيون للدفاع عن الإسلام، وهذا واضح من كلمة الإعلان عن صدور ترجمة الألمانى شيخبيجر، المشار إليها سلفاً.

وقد توالت، كما هو معروف، بعد ذلك محاولات ترجمة معانى القرآن الكريم إلى العديد من اللغات، اعتباراً من القرن الثامن عشر فصاعداً، فصدرت ترجمات إنجليزية جديدة على يد إنجليز وعلى يد مسلمين باكستانيين وترجمات للفرنسية والإيطالية والهولاندية وإلى لغات الأمم الإسلامية وغيرها.

وقبل أن ننتقل إلى التعرض للترجمات العبرية لمعانى القرآن الكريم، لابد وأن نتذكر تلك المقولة الإيطالية المشهورة التى تقول "أيها المترجم أيها الخائن"، والتى تعنى أن المترجم بالضرورة لا يكون أميناً فى تعامله مع المصدر الذى يترجمه، ويخون مغزى الكلمة فى النص الأصلى للمؤلف، فما بالنا إذا كان النص المترجم هو نص دينى مقدس لا يحتمل الخطأ أو التأويل أو التحريف، وإلا يكون قد خرج به عن مقاصده ومغازيه ودلالاته الدينية المقدسة.

وقد صدرت لمعانى القرآن الكريم حتى الآن أربع ترجمات بالعبرية.

كانت الترجمة الأولى هى ترجمة الحاخام يعقوب هليفر وقد صدرت فى القرن السادس عشر عن الترجمة اللاتينية لمعانى القرآن الكريم والتى تمت فى القرن الحادى عشر.

وقد ظلت هذه الترجمة المنقولة عن النص اللاتينى هى النسخة العبرية الوحيدة المعروفة لدى اليهود لفترة طويلة إلى أن تمت الترجمات الثلاث العبرية عن الأصل العربى، وهى الترجمات المتداولة الآن، والتى سنتعرض لها فى هذه الدراسة:

* **الترجمة الأولى** هى الترجمة التى قام بها تسفى حييم هيرمان راكو ندورف، أستاذ اللغات السامية بجامعة هايدلبرج بألمانيا، وقد أتمها فى ليبزج عام ١٨٥٧م، وكان عمره آنذاك اثنان وثلاثون عاماً وأربعة أشهر، وهى أول ترجمة عبرية عن النص القرآنى بالعربية، وقد نشرها تحت عنوان "المقرا* والقرآن".

* "المقرا"، هو الاسم العبرى لكتاب "العهد القديم"، وتعنى "المقروء".

وقد قدم راكوندورف لترجمته بمقدمة طويلة مكتوبة بخط "الراشى" خط اخترعه الحاخام ربى شلومو بويتسحاق، المعروف اختصاراً بالأحرف الأولى من اسمه، وهو (راشى)، تضمنت عرضاً تاريخياً لشبه الجزيرة العربية والسكان الذين أستوطنوها قبل بعثة الرسول ﷺ، وحياة سيدنا محمد منذ مولده وحتى نزول القرآن، ثم تحدث عن القرآن وما به من شرائع وتعاليم دينية مثل الصوم والصلاة والزكاة والثواب والعقاب" إلخ

وقد ادعى راكوندورف، فى نهاية مقدمته، أن الرسول ﷺ هو الذى ألف القرآن الكريم، وليؤكد ادعاءه الكاذب خصص الجزء الأخير من مقدمته ليعرض من خلاله بعض أوجه التشابه بين التعاليم الدينية الموجودة فى القرآن وبين مثيلاتها الموجودة فى "العهد القديم" تحت عنوان "ماذا أخذ محمد من عقيدة وكتب اليهود" مدعياً أن الرسول ﷺ قد آخذ هذه التعاليم من التوراة، ناسياً أو متناسياً أن التعاليم الدينية للديانات السماوية مصدرها واحد، هو الله سبحانه وتعالى، وبالتالى فلابد وأن تكون هناك أمور متشابهة فى الديانات السماوية الثلاثة، أكملها الإسلام فى صورتها الخيرة.

ورغم أن النقاد اليهود فى ذلك الوقت اعتبروا هذه الترجمة إعجازاً كبيراً، بكل المقاييس، وخاصة أنها كانت أول ترجمة عبرية لمعانى القرآن الكريم من العربية، إلا انهم أشاروا إلى أنها ترجمة غير دقيقة، وربما كان مرد ذلك إلى أن راكوندروف قد اعتمد فى فهمه لمعانى الآيات القرآنية على دراسات الباحثين من المستشرقين اليهود الذين اعتمدوا فى دراساتهم على النصوص غير العربية لمعانى القرآن الكريم.

وقد اتبع راكوندورف فى ترجمته أسلوب ترجمة كل آية على حده وأعطاها الرقم المقابل فى النص القرآنى، وهو الأسلوب المعروف باسم أسلوب " فليجل"، كما أضاف فى الهوامش بعض التفسيرات والإشارات التى رأى أنها ضرورية للقارئ العبرى لفهم معانى الآيات القرآنية.

* **أما الترجمة الثانية** فصاحبها هو يوسف يئيل ريفلين، وقد صدرت فى أربع طبعات فى أواخر الثلاثينات وأوائل السبعينات من القرن العشرين، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٣٦، والطبعة الثانية منها عام ١٩٦٣، والطبعة الثالثة عام ١٩٧٢، والطبعة الرابعة عام ١٩٨٧. وقد صدرت الطبعات الثلاث الأخيرة فى جزئين فقط.

ويحتوى الجزء الأول، على ترجمة معانى القرآن من سورة الفاتحة حتى سورة الشعراء مع مقدمة فى بداية الجزء، أما الجزء الثانى فقد احتوى على ترجمة الآيات من سورة النمل حتى سورة الناس. وفى نهايته دليل لتفسير بعض الكلمات تشير فيه الحروف إلى أرقام السور، والأرقام تشير إلى أرقام الآيات.

عندما فكر ريفلين فى ترجمة معانى القرآن الكريم سافر إلى فرانكفورت ليستشير أستاذه يوسف هوروفيتس، الذى قدم له الكثير من النصائح فى مجال الترجمة ونصحه بتلقى دروس فى العلوم القرآنية على يد أساتذه عرب.

وقد التقى ريفلين عام ١٩٢٢ بالأديب الصهيونى حييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤) وعرض عليه فكرة ترجمة القرآن، فاهتم بياليك بالفكرة وأخذ نسخة من القرآن وأبدى استعداده لمشاركة ريفلين فى الترجمة، واشترك معه بالفعل فى ترجمة معانى سورة البقرة.

وقد اعترف ريفلين بعجزه عن فهم كثير من معانى هذه السورة، بالرغم من أن زوجته راحيل ابنة أستاذه الربى إسحاق حزقيال كانت تجيد العربية.

ويقول ريفلين ، أنه ترجم فى البداية أجزاء كثيرة بخلاف الأجزاء التى ترجمها مع بياليك. وأعاد ترجمتها أكثر من مرة لتصوبيها دون الرجوع إلى الترجمات اللاتينية أو الأوروبية حتى لا يتأثر بها. وفى النهاية قرر ترجمة معانى القرآن كله مستخدماً أسلوب الأدب العبرى فى العصر الوسيط، كما حاول أن يستخدم فى ترجمته معجم الكلمات العبرية القديمة التى كانت مستخدمة قبل عصر المشنا.

ويمكن أن نورد بعض الملاحظات على هذه الترجمة:

(١) عندما كان يتعرض لبعض الآيات التى يختلف حولها المفسرون ويقدمون لها أكثر من تفسير، كان يترجمها بأسلوب يضم معنى كل التفسيرات دون التحيز لأى تفسير منها.

(٢) عندما كان يجد أن هناك ضرورة لإضافة كلمة أو كلمات للترجمة العبرية لإيضاح المعنى، كان يضع الكلمة أو الكلمات المضافة بين قوسين ليميزها عن النص الأصلى.

(٣) نـادراً ما كان يستخدم الملاحظات فى الهوامش، باستثناء عدد منها سجلها، إما لبيان الترجمة الحرفية لبعض الآيات أو لتفسير الجوانب التاريخية وكان الهدف من ذلك كما أشار فى مقدمته أنه يريد أن يقدم القرآن للقارئ العبرى كما هو ولا يريد أن يقدم بحثاً فى العلوم القرآنية.

وقد اتبع ريفلين نفس أسلوب راكوندوورف فى ترجمته، وهو ترجمة كل آية على حدة بنفس التسلسل والترقيم الوارد فى النص القرآنى، وهو نفس الأسلوب الذى اتبعته الترجمات اللاتينية والأوروبية.

ويمكن القول بأن هذه الترجمة كانت أقل الترجمات الثلاث، التى ترجمت مباشرة عن النص العربى القرآنى فى الأخطاء وفى محاولات التحريف، وكان ريفلين إلى حد كبير أميناً مع نفسه ومع النص أكثر ممن سبقه وأكثر ممن لحقه، وربما كان مرد ذلك إلى أن حصيلته اللغوية العبرية كانت أكثر ثراء مما ساعده إلى حد كبير نتيجة لإلمامه بالتراث اللغوى للعهد القديم وللغة عصر المشنا وتراث الأدب العبرى فى العصور الوسطى فى كافة المجالات من شعر وفلسفة يهودية وعلوم اللغة، وخاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار، مثلاً، أن مجمل المحصول اللغوى الوارد فى العهد القديم من أفعال وأسماء وحروف هو ثمانية آلاف كلمة، وهو محصول لا يمكن بحال من الأحوال أن يفى للتعبير عن المعانى والمدلولات والمغازى التى تضمنها النص القرآنى. وقد ساعد هذا الأمر على إضفاء روح الكلاسيكية على مضمون ترجمة ريفلين لمعانى القرآن الكريم، بما يتفق وروح اللغة العربية التى نزل بها القرآن.

* **الترجمة الثالثة**، هى ترجمة آهارون بن شيمش، وهى أحدث ترجمة من العربية للعبرية لمعانى القرآن الكريم، وقد صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧١، وطبعتها الثانية عام ١٩٧٨.

ولم يتبع بن شيمش أسلوب من سبقوه فى ترجمة معانى القرآن للعبرية أو حتى اللاتينية واللغات الأوروبية، أى أنه لم يترجم كل آية بمفردها وفقاً للنسخة القرآنية، ولكنه لجأ لأسلوب ترجمة كل خمس آيات معاً، وبرر ذلك بأن أسلوب القرآن بهذا التقسيم إلى آيات كان مفهوماً وقت نزوله، أما الآن فإن الترجمة المفردة لكل آية ستجعل المعنى مبتوراً غير مكتمل، ولن يكتمل المعنى إلا بترجمة مجموعة من الآيات معاً.

وبطبيعة الحال، فإن هذا ادعاء كاذب، لأن الآيات القرآنية واضحة المعنى وليس بها لبس أو غموض، ولكن الحقيقة هى أن إعجاز القرآن وبلاغته اللغوية هما اللذان وقفا حائلاً دونه ودون فهمه لمعنى الآيات القرآنية، مما جعله يلجأ لترجمة كل خمس آيات معاً.

ولم يكن بن شميش هو أول المترجمين الذين لجأوا إلى إحداث تغييرات فى ترتيب النص القرآنى فى ترجماتهم، لأن هناك مترجمين لجأوا إلى إحداث تغيير فى ترتيب السور الواردة فى القرآن وترجموها وفق ترتيب جديد يعتمد على تاريخ نزولها وفقاً لأبحاثهم، مثل ترجمات، رودويل وداود. وهناك أيضاً من المترجمين من حافظ على ترتيب السور، ولكنه أدخل ترتيباً جديداً للآيات وفق مضمونها، ووفقاً لفهمه لها.

وهى كلها محاولات، وخاصة إذا كانت تتعلق بنص دينى مقدس، لاتدخل إلا فى إطار التزييف والتحريف غير المقبول، وهى أمور لم تحدث ولم يقبلوها فى ترجمات أسفار التوراة أو أناجيل العهد الجديد.

ويقول بن شميش فى تبرير انتهاجه لهذا الأسلوب: "لقد سعيت لفهم المقصود من آيات القرآن، وحاولت بعد ذلك أن أكيف معنى الكلمات مع المقصود. ولغة القرآن هى كلغة التوراة حمالة أوجه، ولكل كلمة معانى كثيرة وأحياناً متناقضة ، لذلك" فإن كل من ترجم كل آية على ما هى عليه، هو ملفق، ولذلك فإن ترجمتى تتضمن استحداثات كثيرة قد لا تتفق مع سائر الترجمات فى كل اللغات".

وقد كانت ترجمة بن شميش أكثر الترجمات امتلاءً بالملاحظات والهوامش التى تحاول الربط الدائم بين الآيات القرآنية وبين ما هو وارد فى أسفار العهد القديم أو التلمود وتفاسير الحاخامات، ليؤكد الصلة بين الإسلام واليهودية وليؤكد أن القرآن يقوم فى عباداته وتشريعاته وفى القصص الواردة فيه على ما ورد فى أسفار العهد القديم.

ومن ذلك على سبيل المثال، فإنه يورد فى مقدمته ملاحظة تشير إلى أن ترتيب سور القرآن، باستثناء الفاتحة، جاء وفقاً للآية الأكبر ثم الأصغر وهكذا، ويربط هذا الترتيب بما ورد فى سفر التكوين: "مبتدئاً من الكبير حتى انتهى إلى الصغير. (التكوين ٤٤ : ١٢)، فى حين أن هذه الفقرة التوراتية تتعلق بحادثة تفتيش أخوة يوسف، عندما جاءوا إلى مصر واتهموهم بالسرقة. وهكذا فى معظم هوامشه كان يحاول دائماً أن يستخرج من

النص التوراتي تعسفاً ما يجعل له علاقة أو صلة بالنص القرآني، ليثبت أن القرآن أخذ عن التوراة".

وقد صدَّر بن شميش غلاف ترجمته بالعنوان التالي: " القرآن المقدس- كتاب الكتب عند المسلمين".

وبطبيعة الحال، لنا أن نتوقع حدوث اختلافات في محاولات المترجمين الثلاثة لترجمة معاني القرآن الكريم للعبرية، وسنأخذ على ذلك مثلاً كلمة "سورة"، والحروف التي وردت في أوائل السور.

لقد ترجم راكوندورف كلمة " سورة" بالكلمة العبرية "حازون"، وهي كلمة تعني "نبوءة- طيف- رؤيا- وحي- إلهام". وترجمها ريفلين " باراشا"، وهي كلمة تعني " قسم- جزء- موضوع- تفسير" استناداً لتقسيم التوراة إلى " باراشيوت" أي أجزاء تقرأ في كل يوم سبت إلى أن يتم ختام قراءة التوراة مع نهاية السنة العبرية.

أما بن شميش فقد ترجمها "بشوراه"، إستناداً إلى استخدامها عند المسيحين بمعنى البشارة، وبطبيعة الحال فإن كل هذه الترجمات لم يؤد المعنى المطلوب، لأن كلمة "سورة" في العربية مشتقة من الإبانة والإرتفاع حيث يقول النابغة:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللهَ أَعْطَاكَ سُورَةً   تَرَى كُلَّ مُلْكٍ دُونَهَا يَتَذَبْذَبُ

أي أن المقصود هو الانتقال من قراءة سورة إلى قراءة سورة أخرى، أي الارتفاع من منزلة إلى منزلة أرقى وأرفع. وقيل لشرفها وارتفاعها: كسور البلدان. كما قيل إنها سميت سورة، لكونها قطعةً من القرآن وجزءً منه مأخوذاً من أسار الإناء، وهو البقية الباقية، وعلى ذلك يكون أصلها مهموزاً وضعفت الهمزة فأبدلت واوا لضم ما قبلها. كما ذكر أنها سميت بهذا الاسم لتمامها وكمالها .لأن العرب يسمون الناقة التامة "سَوَرة" بفتح الواو وتجمع "سَوَرات" و "سَوَارَات". (ابن كثير).

وأعتقد أنه كان من الأجدر كتابتها كما هي بالعبرية، وفق أصلها العربي لأنه لا توجد في العبرية كلمة تقابل المعنى الدقيق المقابل لمعنى هذه الكلمة، وهو ربما الأمر الذي أدى إلى اختلاف الاجتهادات بين المترجمين الثلاثة.

أما بالنسبة للسور القرآنية، التي تبدأ بحروف فعددها تسع وعشرون سورة. وقد عجز المترجمون عن فهم وتفسير هذه الحروف.

فمثلاً نجد أن راكوندورف، قد سعى سعياً تعسفياً لربط هذه الحروف بأصول عبرية، وكأنما أنزل القرآن بالعبرية وليس بالعربية، وهو النهج الذى أصر عليه فى ترجمة العديد من آيات القرآن الكريم.

يقول راكوندورف، فى تفسيره لهذه الحروف:

١- ا.ل.م: هى اختصار للكلمات العبرية "أَمَر لى محمد" أى "قال لى محمد" (وردت هذه الحروف فى بدايات سبع سور، هى: البقرة وآل عمران والعنكبوت والروم ولقمان و " السجدة" و " سبأ").

٢- ا.ل.ر: هى اختصار للكلمات العبرية " أَمَر لى ربى" أى "قال لى ربى" (وردت هذه الحروف فى بدايات خمس سور، هى: "يونس" و "هود" و"يوسف" و "إبراهيم" و "الحجر").

٣- ا.ل.ص: هى اختصار للكلمات العبرية "أَمَر لى محمد صِديق" أى "قال لى محمد الصديق" (وردت فى سورة الأعراف).

٤- أ.ل.م.ر: هى اختصار للكلمات العبرية "أَمَر لى محمد ربى" أى " قال لى محمد ربى" (وردت فى سورة الرعد).

٥- ك.هـ.ى.ص: اختصار للكلمات العبرية " كُه يَعَص" أى "هكذا أشار"، والمعنى بالذى أشار، هو من كان الرسول ﷺ يستشيره قبل كتابة القرآن، هكذا (وردت فى سورة مريم).

٦- ط.س.م: لم يُشر إلى الكلمات التى تدل عليها. (الشعراء- القصص).

٧- ط.هـ: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها (طه).

٨- ط.س: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها (النمل).

٩- ى.س: لم يُشر إلى الكلمات التى تدل عليها (يس).

١٠- ص: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها (ق)

١١- ح.م: اختصار للكلمات العبرية " حاخام محمد" أى " الحكيم محمد" (غافر وفصلت والأحقاف والزخرف والدخان والجاثية).

١٢- ح.م.ع.س.ق: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها (الشورى).

١٣- ق: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها.

١٤- ق: لم يُشر إلى الكلمات العبرية التى تدل عليها.

ومن الواضح أن راكوندورف، كان عندما يبحث ويجد مقابلاً عبرياً للحروف كان يستخدمه ويعتمده، ولكنه لم يفلح فى إيجاد تفسير لأكثر من نصف عدد هذه الحروف التى وردت فى بدايات بعض السور، لأنه فشل فى إيجاد مقابل عبرى مناسب لها، وبطبيعة الحال، فإن منهجه هذا ساقط ومرفوض من أساسه لأن القرآن الكريم نزل بلغة عربية على نبى عربى ولم ينزل بلسان عبرى.

أما ريفلين، فقد ذكر فى ترجمته بشأن هذه الحروف، بأنه لا يوجد تفسير لهذه الحروف، وأشار فقط إلى أن الحرفين "ى.س" فى بداية سورة يس هى اختصار لكلمة "يا إنسان"، وأن الحرف "ق" فى بداية سورة ق يشير إلى جبل "ق" الذى يعتقد عدد من العلماء أنه يحيط بالعالم كله.

أما بن شميش، فيقول: أن هذه الحروف مجهولة المعنى، وإن كان يشير إلى اعتقاده فى احتمال أن تكون اختصاراً لأسماء الكتبة الأوائل للقرآن الكريم الذين كتبوه بخط اليد.

وقد لوحظ أنه بدأ ترجمة سورة القلم، والتى تبدأ بحرف "ن" بكلمة "نِشْبَع" أى "نُقسم" بالعبرية، أى أنه حاول أن يجد تفسيراً لهذا الحرف ولم يجده إلا فى العبرية وليس فى العربية، وهو أيضاً استمرار لنفس النهج الذى اتبعه من قبله راكوندورف.

وهكذا يتضح عجز هؤلاء المترجمين العبريين عن فهم وإدراك الإعجاز البلاغى فى القرآن الكريم مما دفعهم إلى تحريفه وتزييفه بما لا يتفق مع أمانة الترجمة لمثل هذا النص الدينى المقدس.

وفيما يلى بعض النماذج الدالة على اختلاف الترجمات الثلاث وتحريف كل من المترجمين الثلاثة للنص القرآنى لدى ترجمته للعبرية عن عمد وقصد لتخرج النصوص القرآنية متفقة مع النظرة اليهودية للقرآن وللرسالة المحمدية، وبما يُخرج النص عن أصله القرآنى ويجعله يبدو فى النهاية وكأنه نص مكتوب بيد يهودية.

فى سورة يونس ٩٠: " وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْياً وَعَدْواً حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الغَرَقُ قَالَ آمَنتُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ ".

نلاحظ فى الترجمة الأولى لراكندورف، أنه أسقط كلمتى "بَغْياً وَعَدْواً" من الترجمة، وترجم جملة. " آمَنتُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ " على أن الإله الخاص ببنى إسرائيل فترجمها" آمنت الآن إنه لا يوجد إله سوى إله بنى إسرائيل"، لكى يؤكد على فكرة شعب الله المختار.

أما الترجمات الثانية والثالثة، فقد اختلفتا فى ترجمة كلمة "المسلمين"، وأسقطتها الترجمة الأولى الخاصة براكوندورف، من النص تماماً.. هكذا!.

أما الترجمة الثانية الخاصة بريفلين، فقد ترجمتها بالعبرية "هتميميم"، وهى كلمة لم تأت فى العهد القديم بمعنى المسلمين، وجاءت بمعنى "صحيحون" أو "مخلصون لفكرة"

أما ترجمة بن شميش، فقد ترجمها بالكلمة العبرية "هَمْسوريم" أى " المخلصون"، وهى كلمة لم ترد فى العهد القديم وتعتبر من لغة عصر المشنا.

ويرى بن شميش، فى مقدمته، أن لفظ "مسلم" مأخوذ من الكلمة العبرية "شاليم"، وهى كلمة لم ترد بمعنى "مسلم" فى العهد القديم، بل وردت فى كافة الفقرات التى جاءت فيها بمعنى "سليم- كامل"، وهى كلمة آرامية الأصل أيضاً تعطى معنى السلام، وقد وردت فى كلمة "أورشليم" أى "مدينة السلام" التى أصبحت بالعبرية بعد ذلك أورشاليم أو " يْروشالايِمْ".

وفى سورة يونس ٩٣: " وَلَقَدْ بَوَّأْنَا بَنِي إِسْرَائِيلَ مُبَوَّأَ صِدْقٍ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ فَمَا اخْتَلَفُوا حَتَّى جَاءَهُمُ الْعِلْمُ إِنَّ رَبَّكَ يَقْضِي بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كَانُوا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ ".

نلاحظ فى ترجمة هذه الآية، على سبيل المثال أن ترجمة راكوندورف، أسقطت من الترجمة " وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ".. هكذا أمانة الترجمة.

ويقول راكوندورف، أن المقصود بـ " مُبَوَّأَ صِدْقٍ " هو أرض كنعان، والمقصود بـ "حَتَّى جَاءَهُمُ الْعِلْمُ " أى حتى نزل الإنجيل. وهذا التفسير مقصود من المترجم، وليس نتيجة لعدم فهم الآية القرآنية لأنه يريد أن يجعل المقصود بـ " حَتَّى جَاءَهُمُ الْعِلْمُ " أنه كان يجب على بنى إسرائيل ألا يختلفوا فيما بينهم بعد أن أعلمهم الله بالحق وبالباطل.

أما ترجمة ريفلين، فقد أشار فى ترجمته إلى أن " مُبَوَّأَ صِدْقٍ " هى أرض مصر، وهو تحريف مقصود لم تشر إليه الآية القرآنية، حيث استخدم فى الترجمة العبرية كلمة "مِشْكان"، و " المِشْكان" هو المكان الذى كان يقيم فيه اليهود أثناء تيههم فى أرض سيناء، وتطلق على الخيمة التى اتخذها اليهود هيكلاً "مقدساً" لهم عند خروجهم من مصر. وفى ترجمة بن شميش، نجد أنه أضاف كلمة " أَرْصام". (أى أرضهم بعد" مُبَوَّأَ صِدْقٍ " حتى يؤكد على أن الله قد أعادهم إلى"أرض الميعاد"، ويقصد بها فلسطين بالطبع، كما حاول أن يبعد شبهة وجود خلاف بين اليهود بعضهم البعض إزاء طاعة الله، فأضاف إلى الترجمة بعد كلمة " فَمَا اخْتَلَفُوا " كلمتان هم "اليهود والمسيحيون" فى حين أن هاتين الكلمتين غير واردتين فى النص القرآنى.

[illegible] في عبارة الترجمة، ما أورده بن شميش، عند ترجمته للآية ٩٣ من سورة البقرة " قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا ". إن بن شميش، لا يعجبه النص القرآنى ويتجاهل سياق الآية ومنطقيتها وتفسيرات المفسرين ويقول أن المنطق.. منطقهم اليهودى، هو أن تكون الصياغة "سمعنا وأطعنا" وليس "سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا "، وأن الأصل أن كلمة عصينا" هى الكلمة العبرية " عسينو" أى صنعنا أو فعلنا، وقد سمعها الرسول " صلعم" على هذا النحو من معلميه اليهود وكتبها " سمعنا وعسينو" ولكن كتبة القرآن حرفوها وجعلوها "عصينا" بالصاد بدلاً من السين.. وهكذا يصل الأمر لدى التعامل مع النص القرآنى فيعطى المترجم اليهودى لنفسه الحق فى تغييره وفق هواه، وهو ما لا يجرؤ أن يفعله مترجم فى نص أدبى أو تاريخى، فما بالنا بنص دينى مقدس.

ورغم أن اهتمامنا فى قسم الدراسات العبرية بجامعة عين شمس بهذه الترجمات العبرية حديثة العهد، إلا أننا نوليها منذ سنوات عناية خاصة فى رسائل الماجستير والدكتوراه، لكشف ما تحتويه من تحريف وتزييف، حتى لا تصبح هذه الترجمات

(١٠) الآخر اليهودى فى أدب إحسان عبد القدوس*

كـيف يـرى الأدب المصرى الآخر اليهودى؟ وهل تنطبق رؤية الكاتب المصرى إحسان عـبد القـدوس مـع رؤيـة الأنـا للآخـر، وخاصة أنه الكاتب العربى الوحيد، الذى تناول اليهودى فى أعماله تاريخياً وسياسياً واجتماعياً، وجعله بطلاً لبعض أعماله.

ينبغى إبتداءًا أن أشير إلى ملاحظتين أساسيتين، فى مقدمة هذه الدراسة وهما:

أولاً: إن هـذه الدراسـة تجسد رؤية الآخر اليهودى. كما تجلت فى عدد من الأعمال الأدبـية للأديـب المصـرى إحسان عبد القدوس، وهى رؤية يمكن القول بأنها تعكس. إلى حد كبير، الرؤية العامة لدى الإنسان المصرى تجاه الآخر اليهودى من زوايا عدة تناولتها هذه الأعمال الأدبية، على المستوى التاريخى والسياسى والاجتماعى والدينى.

ثانـيا: إن إحسـان عـبد القـدوس، كـان هو الأديب المصرى الوحيد، وربما العربى، الـذى كتـب إنـتاجاً أدبياً، كان اليهود هم أبطال أعماله ومحركو أحداثه، ولا نكاد نجد وجـودا حقيقـيا للـيهودى الواقعـى فى أى من أعمال الأدباء المصريين المعاصريين، أمثال نجيـب محفوظ أو يوسف إدريس أو يحيى حقى أو محمود تيمور أو طه حسين أو غيرهم مـن رمـوز الأدب المصـرى المعاصـر، أمـا بالنسـبة لإحسـان عبد القدوس الذى ظل يكتب القصـة والـرواية والمقـال السياسـى عـبر الفـترة مـن ١٩٣٨- ١٩٨٩، وصاحب الريادة فى اقـتحام المجـالات الشـائكة، فـإن الأمر كان مختلفا تماما عن سائر الأدباء المصريين فيما يتصـل باهتمامه بتناول المجتمع اليهودى فى مصر فى أعماله الأدبية. صحيح أن رواياته وقصصـه القصـيرة الـتى احتوت على نماذج من الشخصية اليهودية فى المجتمع المصرى تعتـبر محـدودة قياسـاً لحجـم إنـتاجه الأدبى الغزير (ما يزيد على ٦٠ رواية ومجموعة قصصية)، لدرجة أنها لم تلفت نظر من كتبوا عن إنتاجه الأدبى، إلا أنها قياساً لظاهرة غـياب ظهـور هـذا الآخـر الـيهودى فـى الأعمـال الأدبية لأدبائنا المصريين. تعتبر ظاهرة فريدة ووحيدة فى هذا المجال.

---

* نشرت هذه الدراسة فى مجلة "القاهرة"، عدد يوليو ١٩٩٣، ص ٩٦ - ١٠١.
كما أن دراسة كبيرة وشاملة نشرت حول الموضوع فى كتاب بعنوان "الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس"، كتاب "الهلال"، مايو ١٩٩٢.

ويمكن إرجاع اهتمام إحسان عبد القدوس بمعالجة الآخر اليهودى فى أعماله إلى عاملين:

١- إقامته فى حى العباسية الملاصق لحى الظاهر، أحد مراكز إقامة اليهود فى مدينة القاهرة، وخاصة أبناء الطبقة الوسطى، وهذا الأمر فى حد ذاته كان من الممكن أن ينتهى، كما انتهى مثلاً بالنسبة لأديبنا الكبير نجيب محفوظ بشئ من المعالجة غير المباشرة والعارضة لهذا الآخر فى أدبه. إلا أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لإحسان لأنه إحتك عن قرب بمجتمع اليهود المصريين وعايشهم عن قرب فى الفترة الأولى من شبابه، خلال مرحلة دراسته الثانوية والجامعية وخلال عمله الصحفى.

٢- إهتمامه المبكر بقضية فلسطين وبعد ذلك بالصراع العربى الإسرائيلى فى جوانبه ومراحله المختلفة منذ حرب عام ١٩٤٨ وحتى معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل فى عام ١٩٧٩. وقد حدد إحسان عبد القدوس أن موقفه من اليهود فى مصر بدأ فى التحول والتغير مع اتساع أفقه السياسى، وإنه مع هذا الاتساع، بدأ فى تحديد موقف يهود مصر من قضية فلسطين. وقد أخذ هذا التحول فى البداية عنده شكل التخصيص بالنسبة لهذه القضية والنظر إليها باعتبارها قضية خاصة بشعب فلسطين مع عدم تصور أن يهود مصر، مع كل ما لهم من امتيازات فى مصر، ومع كل ما يجنونه من مكاسب اقتصادية وأوضاع اجتماعية متميزة، يمكن أن يكونوا على استعداد للتضحية بكل هذا ويهاجرون لفلسطين للمساهمة فى تحقيق الدولة الصهيونية.

وقد كشف هذا التحول بما كان له من إنعكاسات فى أدب وفكر إحسان عبد القدوس السياسى، عن سمة فريدة تميز بها إحسان بين كل الأدباء المصريين من معاصريه، وهى جمعه بين الاهتمام السياسى والأدبى، لدرجة أن المجتمع السياسى كان ينسبه إلى المجتمع الأدبى، والمجتمع الأدبى ينسبه إلى المجتمع السياسى، وعندما عرض عليه الأديب المصرى توفيق الحكيم أن يتفرغ لكتابة القصة كان هناك من نصحه أن يتفرغ ويتخصص فى كتابة المقال السياسى، ولكن إحسان عبد القدوس حسم هذه القصية وكان قراره، كما نشره تحت عنوان "كلمة" فى المجموعة القصصية "الهزيمة كان إسمها فاطمة": " عشت مع قلمى الحياة كلها، بكل ما فى الحياة من متطلبات السياسة والفن والعلم، وبكل ما فيها من دموع المرأة وابتسامات الفرح" (ص ٢٦).

وقد كانت أولى كتاباته الأدبية عن قضية فلسطين بعد حرب ١٩٤٨ هى قصة "بعيدا عن الأرض" التى تحكى قصة حب بين شاب عربى وفتاة يهودية، ركز خلالها المسئولية عما يحدث فى فلسطين على المراكز الصهيونية، ولكنه لم يعف الأفراد اليهود، ونشرها فى "روز اليوسف" ثم نشرها بعد ذلك ضمن مجموعته القصصية "شفتاه"، تحت عنوان آخر هو "الجاسوسة": "المجموعة القصصية" "شفتاه" قصة "الجاسوسة" (ص ٢٥٦- ٢٨٥).

وقد استحوذ هذا الموضوع على اهتمام عبد القدوس. فكان يتناول من حين لآخر فى عمل من أعماله الأدبية، سواء فى صورة قصة قصيرة أو رواية، بالإضافة إلى عشرات المقالات التى تناولت الصراع العربى الإسرائيلى فى بابه المشهور "على مقهى فى الشارع السياسى".

ويمكن حصر أعمال إحسان التى اهتمت، إما بتناول الآخر اليهودى فى المجتمع المصرى بشكل مباشر، أو عن طريق تناول قضية فلسطين وانعكاسات الصراع العربى الإسرائيلى، فى خمس قصص قصيرة ورواية واحدة هى:

١- "بعيدا عن الأرض" قصة قصيرة عام ١٩٥١، نشرت ضمن المجموعة القصصية "شفتاه" تحت عنوان " الجاسوسة" (ص ٢٥٦- ٢٨٥).

٢- "أين صديقتى اليهودية" (قصة قصيرة) نشرت ضمن المجموعة القصصية "الهزيمة كان اسمها فاطمة" (ص ٥- ٢٥).

٣- "أضيئوا الأنوار حتى نخدع السمك" (قصة قصيرة" نشرت ضمن المجموعة القصصية " الهزيمة كان اسمها فاطمة" (ص ١٧٧- ٢٠٣).

٤- "لن أتكلم ولن أنسى" (قصة قصيرة) نشرت ضمن المجموعة القصصية "الهزيمة كان إسمها فاطمة" (ص ٢٠٣- ٢٢٠).

٥- " كانت صعبة ومغرورة" (قصة قصيرة) نشرت ضمن المجموعة القصصية التى تحمل نفس العنوان، وقد نشرت على حلقات فى صحيفة الأهرام، والأعداد ٢٠/ ١٠/ ١٩٨٥، ٢٧/ ١٠/ ١٩٨٥)، ونشرت عن مركز الأهرام للترجمة والنشر عام ١٩٨٦ (ص ٣٠- ٣٥).

٦- "لا تتركونى هنا وحدى" رواية نشرت عن دار روز اليوسف، عام ١٩٧٩، بعد معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل (١٣٠ ص).

هـذا بالإضـافة إلى تـناولـه لأنماط من الواقع اليهودى فى مصر خلال الاربعينيات فى روايته، "أنا حرة". وفى هذه الأعمال يمتزج ما هو إنسانى واجتماعى بما هو سياسى فى عـناق لافكـاك مـنه، لأن طبيعة إحسان عبد القدوس، لم تكن من ذلك النوع الذى يمكنه أن يفصل بسهولة بين هذين البعدين:

"أنـا أكتـب القصـص وأنـا أعـيش السياسـة، وأكتـب السياسـة وأنـا أعيش القصص" (مجموعة "الهزيمة إسمها فاطمة"، كلمة ص ٣٠).

وإذا كـان إحسان عبد القدوس هو أفضل من كتب من أدبائنا عن الطبقة الأرستقراطية المصـرية عامـة، وعـن مشـاعر المـرأة بصـفة خاصـة، فـإن أعمالـه الـتى تناولت المجتمع الـيهودى فى مصر فى الفترة من الأربعينيات إلى منتصف الثمانينات، تعتبر بمثابة وثائق عـن الـتاريخ الاجـتماعى والسياسـى لـيهود الطـبقة الوسـطى فـى مصر إبان تلك الفترة، وخاصـة إذا مـا وضـعت مع سلسلة مقالاته " على مقهى فى الشارع السياسى" التى مزج فيها بين موهبته السياسية وقدرته على التحليل الاجتماعى.

المحاور الرئيسية لرؤية إحسان للشخصية اليهودية:

كانـت مـن السـمات الرئيسـية المـيزة لأدب إحسـان عـبد القـدوس، أنه أدب يصور أحداثـاً رآها فعلاً، ووقائع عاشها، وأبطالاً شاهدهم، وتعامل معهم، لدرجة أنه فى كثير مـن أعمالـه يشـعر القـارئ، رغـم التخفى، إنه يكتب تجربة ذاتية عاشها بالفعل، وكان أحد أبطالها واقعياً.

ولذلـك فإنـه فـى كلمـته التى استهل بها روايته "لاتتركونى هنا وحدى" يقرر قائلا: "أريد أن أقول إن هذه القصة ليست من وحى المناسبة السياسية التى مررنا بها.. ولكنها مـن وحـى مجتمع عشت فيه" (لا تتركونى هنا وحدى ص ٧). والمناسبة السياسية التى يعنـيها إحسـان هـى توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل عام ١٩٧٩، والتى انتهى مـن كـتابة روايـته هـذه قبل توقيعها، ولذلك فإنه يشير إلى أن هذا الحدث الطارئ الذى حـل بعـد انـتهائه مـن كتابة الرواية لم يجعله يفكر فى تعديل الرواية لكى تعيش داخل الأحـداث الجديدة: " لأن القصة لا تمثل واقعاً قائماً ولكنها تمثل مرحلة مرت بالمجتمع المصرى" (ص٧).

وهـذه المـرحلة الـتى مـرت بالمجـتمع المصرى، والتى يسجلها إحسان فى هذا العمل الـروائى هـى مـرحلة تمـتد مـن الأربعينـيات إلى نهايـة السبعينيات تقريباً، ترصد رصداً واقعـياً أحداثـاً عايشـها الأديـب القـاص مـن خـلال شخصـيات ليست من نسج خياله، ولكـنها شخصـيات مـن لحم ودم عاشت فى المجتمع اليهودى المصرى، الذى عاش فيه إحسـان فـترة من صباه وشبابه: "فقد عشت هذا المجتمع منذ كنت أعيش صباى وشبابى فى حى العباسية الملاصق لحى الظاهر الذى كان يضم أغلبية من السكان اليهود" (ص٧)

ومن هنا فإن إحسان، بحكم حرصه على أن يكون أدبه صورة صادقة ومعبرة عن واقع المجتمع المصرى عبر تطوراته المتلاحقة خلال هذه الفترة التاريخية التى تميزت بالسرعة المذهلـة فـى الـتحولات والـتغيرات السياسـية (مـن الاحـتلال للاسـتقلال. ومـن الملكـية لـلجمهورية ومـن الرأسمالـية إلى الاشـتراكية. ومـن الشـمولية للـتعددية الحزبـية. وأربع حـروب مع اسرائيل) وبحكم معايشته للمجتمع اليهودى المصرى، كان سباقاً إلى تسجيل رؤيـته لهـذا المجـتمع الـيهودى بعـد هـذه المعايشة الفعلية لهذا المجتمع اليهودى. وقد سجل إحسان هذه الرؤية للآخر اليهودى والنابغة من المعايشة فى عملين:

١- روايـة " لا تتركونـى هـنا وحـدى" الـتى تحكـى قصة حياة الفتاة اليهودية المصرية لوسيان هنيدى، التى تنتمى لأسرة يهودية متواضعة تقيم فى حى الظاهر تستولى علـيها حالة من الطموح اليهودى لتصل إلى الطبقة الراقية اليهودية فى مصر. وفى سبيل تحقـيق طموحهـا الـيهودى تسـتغل لوسـيان سلاحيها: الأنوثة والذكاء وتبدأ فى تحقيق الـثروة، ولكن الثروة لا تحقق لها الاحترام فتلجأ إلى الزواج من احد أقطاب الأرستقراطية المصـرية المسـلمة وتغـير ديـنها وتعتـنق الإسـلام وتحقـق طموحهـا بالصـعود إلى الطـبقة الأرسـتقراطية المصـرية. وقبل نشوب ثورة يوليو يموت زوجها وترث عنه ثروة طائلة ترى أنهـا فـى حاجة إلى الحماية فى ظل الأوضاع الناشئة الجديدة وتسعى وتنجح فى الإيقاع بـأحد أقطاب الثورة من الضباط أصحاب السلطة والنفوذ وتتزوجه، ضامنة بذلك الحماية لهـا والأمـان لـثروتها. وخـلال ذلك كله يتعقب إحسان وقائع حياة لوسيان هنيدى التى أصبحت بعـد أن اعتنقت الإسـلام تدعـى زينـب مـن خـلال خلفية الأحداث السياسية والاجتماعـية الـتى مـرت بمصـر ومـن خلال وقائع الحروب الإسرائيلية المصرية (حرب ١٩٤٨- حـرب ١٩٥٦- حـرب ١٩٦٧- حـرب ١٩٧٣) كاشـفاً عـن أبعـاد ومغـازى

وحقائق الأحاسيس النفسية العميقة والدفينة فى أعماق هذه الشخصية التى لا يغادرها عبر كل هذه الأحداث انتماؤها اليهودىّ التى كانت منقوعة حتى النخاع فى رواسبه دونما فكاك.

٢- قصة " كانت صعبة ومغرورة" التى نشرها عام ١٩٨٥، أى بعد فتح الحدود بين مصر وإسرائيل، فى أعقاب معاهدة السلام عام ١٩٧٩، وتدفق الإسرائيليين، وخاصة اليهود المصريين. الذين كانوا قد هاجروا إلى إسرائيل ، لزيارة مصر ومناطق الذكريات التى عاشوا فيها قبل هجرتهم منها.

وتدور أحداث هذه القصة حول قصة حب تنشأ بين ناهد الفتاة المصرية المسلمة، وشريف الهنداوى اليهودى المصرى، الذى لم يغادر مصر ولم يهاجر إلى إسرائيل، وظل يعيش فيها، وبالرغم من اكتشاف ناهد أن شريفاً يهوديٌّ فإنها تقبل الزواج منه بعد أن وافق على اعتناق الإسلام ليحظى بها كزوجة. ونظرا لأن الظروف التاريخية لأحداث القصة سمحت لأفراد أسرة شريف من اليهود المصريين المقيمين فى إسرائيل بالمجئ إلى مصر وزيارته ومن ثم دعوته لزيارة إسرائيل، فإن هذه التطورات السياسية الجديدة تصبح مرة أخرى، فرصة أخرى لإحسان عبد القدوس ، لكى يؤكد رؤيته الراسخة فى طبيعة الشخصية اليهودية، التى لا يمكن لها أن تنسى انتماءها اليهودى، حتى ولو اعتنقت ديناً آخر، لأنها تظل، كما ذكرت من قبل، منقوعة حتى النخاع فى راسب الانتماء اليهودى دونما فكاك منه.

وخلال هذين العملين نلاحظ أن إحسان قد أراد اثبات مقولاته أو منطلقاته التى حددها فى رؤيته للآخر اليهودى من خلال وضع شخصياته الرئيسية فى محك لحظات الاختيار، والتى تجلت فى الاختيار الطوعى (مهما كانت الظروف أو الدوافع)، للتحول من الدين اليهودى واعتناق الإسلام، ولحظة الاختيار الطوعية هذه، تلعب دوراً مهماً ومحورياً فى الحبكة الروائية للحظات اختيار، يؤكد دائما، إحسان من خلالها، ما يؤمن به، وهو أن اليهودية ليست ديناً وإنما شخصية.

وإحسان عبد القدوس لا يترك القارئ يستشف أو يستنتج ما يود قوله من خلال سطور هذين العملين الأدبيين، ولكنه يحدد للقارئ منذ السطور الأولى لروايته " لا تتركونى هنا وحدى" مقولاته ومنطلقاته التى يبنى عليها حبكة أحداث هذا العمل

الروائى الفريد فى الأدب المصرى، وأيضا فيما بعد فى حبكة أحداث قصته " كانت صعبة ومغرورة".

ويمكن القول بأن إحسان قد حدد ثلاثة محاور رئيسية بنى عليها رؤيته للآخر اليهودى فى المجتمع اليهودى المصرى، وهى رؤية لا تتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها لا تنطبق على اليهودى فى المجتمع المصرى فحسب، بل تنسحب على الآخر اليهودى فى أى مكان فى العالم ، وهى:

١- إن اليهودية ليست ديناً ولكنها شخصية:

" بعد كل هذه المئات من السنين، وكل هذه الأحداث التى عاشها اليهود لم تعد أى اليهودية، صفة دينية ولكنها أصبحت تعبر عن شخصية، أى أن اليهودية ليست ديناً ولكنها شخصية" (لا تتركونى هنا وحدى، ص ٨).

٢- إن هذه الشخصية لها الغلبة على أى انتساب آخر:

"وهى شخصية تتغلب على أى شخصية أخرى يمكن أن ينتسب إليها اليهودى.. فاليهودى هو اولاً يهودى وبعد ذلك يمكن أن يكون أى شئ كأن يكون يهودياً فرنسياً.. أو يهودياً أمريكياً.. أو يهودياً روسياً، ومهما تنقل من جنسية إلى جنسية فهو يهودى.. وكذلك لو تنقل من دين إلى دين.. فلو اعتنق البوذية فهو يهودى بوذى" (ص ٨، ١٠).

٣- إن شخصية اليهودى تتحرك دائماً فى اتجاه عالم الطموح وتحقيق المصالح:

".. إنها الشخصية التى ترسم اتجاه فكرها وانطلاقات أحاسيسها وعواطفها وترسم خطواتها وتصرفاتها، وحتى اختيار كلماتها وتضعها فى العالم الذى يتميز به اليهود.. عالم الطموح الذى لا نهاية له.. والصبر الذى لا ينتهى أبدا والذكاء الصامت الذى يتعمد إخفاء نفسه" (ص١٠).

وقد عالج إحسان المحورين الأولين فى روايته " لا تتركونى هنا وحدى" وفى قصته "كانت صعبة ومغرورة" من خلال عدة محكات اختيارية، ليثبت صدق مقولاته فى هذين المحورين".

ويمكن إجمال هذه المحكات الاختبارية فيما يلى:

(١) تقديمه لأنماط يهودية متمردة على التقاليد الدينية اليهودية، وهو أمر تعمده الأديب القاص ليجعل الشخصية تبدو كأنها قد انسلخت عن أهم ركن من مكونات الهوية اليهودية، وهو الدين اليهودى.

(٢) جعل هذه الأنماط، وزيادة فى تأكيد انسلاخها عن الدين اليهودى، تلجأ طوعاً وعن وعى لتغيير دينها واعتناق الإسلام، سعياً نحو تحقيق طموحاتها من خلال الانتماء لدين الأغلبية المسلمة فى المجتمع المصرى.

(٣) التركيز على متابعة موقف هذه الأنماط بعد اعتناقها الإسلام، من العقيدة الإسلامية ومن التقاليد الدينية الإسلامية، وذلك من خلال التركيز على متابعة سلوكياتها بعد هذا الوضع الجديد للكشف عن ظاهرتين لهما دلالتهما فى عملية الرصد وهما:

(أ) مبالغة هذه الأنماط في المبالغة الزائفة على الحرص على تقاليد الإسلام وطقوسه الدينية.

(ب)استيقاظ الحنين لدى هذه الأنماط إلى رموز الارتباط بالانتماء الدينى والاجتماعى اليهودى، بما يكشف عن عدم رسوخ الانتماء للإسلام بعد اعتناقه وزيف السلوكيات الظاهرية.

(ت) التعاطف الوجدانى والطوعى مع إسرائيل بعد قيامها، وخاصة عندما يتطلب الموقف نوعاً من الاختيار بين الانتماء إما للوطنية المصرية أو الإسرائيلية.

والأديب القاص، على خلفية من هذه المحكات، يرصد لنا موقف المجتمع المصرى المسلم من الآخر اليهودى عندما يعتنق الإسلام، وهو موقف يتميز دائماً بنظرة الشك فى مصداقية هذا التحول للإسلام من الآخر. إن هذا المجتمع المصرى المسلم لا يرحب، بهذا الوافد من الدين الآخر وإن أفسح له مكاناً فى مجتمعه الإسلامي، فإنه يظل فى حالة من التذكر الدائم لأصله اليهودى مهما غالى فى تدينه أو فى التزامه بالطقوس والعادات.

ومن هنا فإن تحول اليهودى للدين الآخر، سواء كان هروباً من كراهيته لذاته اليهودية، أو هروباً من مشاعر كراهية الآخرين له لكونه يهودياً لاعتبارات تتصل بالموروثات الدينية والاجتماعية السائدة عن طبيعة اليهودى، هذا التحول لا يصبح هو الحل المثالى، لا لأزمته مع ذاته اليهودية، ولا لأزمته كيهودى فى علاقته بالآخرين ولا يحقق له ما كان يطمح إليه من أمان أو مزيد من الانصهار. وعند هذه النقطة يواجه

اليهودى إشكالية جديدة تتجلى في مزيد من أحاسيس الشك والعزلة التى تحيط به، وتصل إلى اكتشاف أن انتماءه اليهودى هو قدر لا يستطيع الفكاك منه، رغم كل محاولات الاستغراق الظاهرية الشاملة التى يبديها تجاه انتمائه الدينى الجديد وتجاه المجتمع الذى ينتمى إليه.

وينبغى أن نشير إلى أن الأديب القاص لدى رصده لهذه الظواهر كان واعياً تماماً للبعد التاريخى. إن إحسان يميز فى تناوله للآخر اليهودى بين مرحلتين: المرحلة الأولى مرحلة ما قبل ١٩٤٨، حيث كانت رؤيته للآخر اليهودى تتميز بتناوله باعتباره جزءاً من النسيج المصرى العام، ولا يميزه سوى أنه من أبناء دين موسى، وتبدو الرؤية إيجابية ومتسامحة، ويظهر اليهودى كيهودى مصرى ينطبق عليه ما ينطبق على أى شخصية مصرية إذا ما وضعت فى ذات الظروف.

أما المرحلة الثانية فهى مرحلة ما بعد حرب ١٩٤٨ مروراً بسلسلة الحروب ١٩٥٦، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ومعاهدة السلام ١٩٧٩، حيث يصبح هذا الآخر شخصية مشكوك فيها، وتتصاعد هذه الشكوك مع خلفية تصاعد الصراع العربى الإسرائيلى، وحيث تبدأ عملية من التوحد الوجدانى بين هذه الشخصية وشخصية العدو المتجسدة فى الصهيونية وإسرائيل. فيبدأ فى مواجهة حالة من الاغتراب النفسى والانفصال العاطفى عن واقع المجتمع المصرى الذى كان ينتمى إليه.

وهذه الرؤية للآخر اليهودى كما جسدتها أعمال إحسان عبد القدوس تؤكد أننا أمام رؤية مصرية خالصة لأديب مصرى، تعمَّقت بالخبرة والمعايشة، ليس فى واقع المجتمع اليهودى المصرى، وفى مفردات التقاليد والطقوس الدينية اليهودية فحسب، بل فى أعماق التكوين النفسى لهذا الآخر اليهودى، لتصل إلى تحديد ثاقب لكوامن ومحركات ودوافع هذا الآخر فى علاقته بواقعه وانتمائه اليهودى من ناحية، وبالواقع الإنسانى الشامل المحيط به فى ظل ظروف سياسية اجتماعية معينة، من ناحية أخرى.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإننا ينبغى أنْ نسجل أنَّ إحسان عبد القدوس عبر هذه المعالجة النادرة فى الأدب المصرى، قدم لنا شخصية يهودية بعيدة تماماً عن سمات اليهودى التقليدى الكريه الممقوت الذى قدمته الآداب العالمية الأخرى.

لقد قدم لنا يهودياً، بقدر ما هو إفراز للواقع الاجتماعى والسياسى للمجتمع المصرى، فإنه أيضا إفراز لتراكمات التراث اليهودى دينياً وتاريخياً ونفسياً فى مزج فنى فريد.

إن إحسان لا يقدم لنا يهودياً مذلولاً أو مضطهداً، ولا يهودياً يخلى مكان المشاعر الإنسانية ليطالب برطل لحم من دائنيه مقابل الدين، على غرار شيلوك شكسبير فى "تاجر البندقية"، بل يقدم يهودياً تُحرِّكه دوافع الرغبة فى أن يستفيد من ظروف الواقع المتعين الذى يعيش فيه، ويتكيف مع الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والنفسية. ويحاول الهروب، أو التخفيف من مشاعر الشك التقليدية تجاه اليهود فى المجتمعات الإسلامية، عن طريق الانسياق البراجماتى للاستفادة من كافة المتغيرات التى تجتاح هذه المجتمعات، حتى لو كان السبيل إلى ذلك هو التحول عن اليهودية واعتناق الإسلام طوعاً لا إجباراً.

واليهودى الذى يقدمه إحسان فى هذه الأعمال كذلك، هو يهودى لا تتردد على لسانه أى مشاعر للتمايز أو الإيمان بالمقدسات اليهودية، ولا يشير فى سياق حياته إلى "إله إسرائيل" أو إلى الانتماء "للشعب المختار" ويبدو وكأنه يهودى نسى ربه، ويسعى للاندماج، دون أن تعتريه أيّةُ رغبةٍ أو سَعْىٍ ملموس من أجل إقامة وطن قومى لليهود، أو سَعْىٍ ملموس من أجل إعادة بناء هيكل سليمان، إلا حينما يوضع فقط فى إطار من القلق اليهودى العام.

والآخر اليهودى عند إحسان كذلك هو يهودى من صميم النسيج المصرى العام، ولذا فهو يفضل البقاء فى مصر، مادامت الظروف الخارجية لا تضغط عليه من أجل إجباره عن الانسلاخ عن هذا النسيج، وإذا ما أجبرته الظروف على ذلك، فإنه عادة ما يفضل أن يعيش فى باريس أو فى أية عاصمة أوروبية أخرى ليحقق طموحاته اليهودية، وفى حالة تفاعل يهوديته مع الرؤية الصهيونية، فإنه يفضل أن يذهب إلى إسرائيل فقط بدافع الأمل فى أن يعثر على وجود يهودى حقيقى فى تلك الدولة، التى يرى إحسان أنها لا ترحب بأمثالهم من اليهود الشرقيين، إلا ليمارسوا دور الخادم للأسياد من اليهود الغربيين.

وهذا الآخر اليهودى، لا يتحدث عن حياته فى مصر، إن غادرها، بصيغة اللعنة، بل بصيغة الندم، شأنه فى ذلك شأن أسلافه من بنى إسرائيل عندما غادروا مصر بزعامة موسى عليه السلام، وَمَردُّ ذلك أنه لم يتعرض فى مصر طوال إقامته فيها وعلى امتداد أجيال طويلة لأى شكل من أشكال معاداة اليهود، ولا لموجات إبادة على غرار تلك التى وقعت لليهود فى بلدان أوروبا.

(١١) حانوخ لفين

"صرخة" مسرحية إسرائيلية ضد الحروب ودعوة للسلام*

مقدمة:

يرى مؤرخو المسرح العبرى الحديث أن مسرحية "المجد للأبرار" التى ألفها **موشيه حييم لوتساتو** (١٧٠٧- ١٧٤٦م) والتى صدرت فى أمستردام عام ١٧٤٣ هى أول مسرحية عبرية كان لها تأثير مباشر على الدراما العبرية اللاحقة لها، وذلك عل الرغم من العثور على نص مسرحى مكتوب باللغة العبرية طبع فى مانتوا بإيطاليا عام ١٦١٨ ومنسوب إلى يهودا ليون بن يتسحاق دى سومو (١٥٢٧- ١٥٩٢) بعنوان "كوميديا الزواج" تستند فى حبكتها الدرامية إلى "مدراش تنحوما" (أحد مصادر التراث الدينى اليهودى) ومتأثرة إلى حد كبير بالكوميديا الإيطالية فى القرن السادس عشر.

ويمكن القول، بأن تلك البدايات للدراما العبرية، والتى ظهرت مع نهاية القرن السادس عشر وخلال القرنين السابع والثامن عشر فى كل من إيطاليا وهولندا، قد أخفقت فى خلق حركة متطورة للمسرح العبرى على كل من المستويين الأدبى والدرامى، ولم تستطع أن تتخلص من تأثير ثقافات شعوب البحر الأبيض المتوسط، بالرغم من محاولاتهم الدؤوبة لصبغ أعمالهم بالصبغة اليهودية.

ومع ظهور حركة التنوير اليهودية "الهسكالاه" (١٧٨٠- ١٨٨٠)، نمت حركة أدبية عبرية فى ظل ظروف جديدة تمثلت فى التوجهات العلمانية التى مهدت الأرض لغرس بذور الصهيونية، وقد خلقت هاتان الحركتان "الهسكالاه" و"الصهيونية"، علاقة مركبة بنمط الحياة وعالم القيم لدى الجماعات اليهودية فى كل من شرق أوروبا وغربها، مما أدى إلى تحريك تمرد الإنسان اليهودى ضد تراثه الدينى، من خلال مطلب إصلاح التراث والدعوة "للبعث القومى"، وهو الأمر الذى أدى بدوره إلى خلق علاقة درامية بين الفرد وماضيه ومجتمعه، وهى العلاقة التى أصبحت مصدرا جيدا للشكل المسرحى الذى هو بمثابة التعبير الرئيسى عن التجربة الدرامية.

---

* نشرت الدراسة فى مجلة "إبداع"، القاهرة، العدد الثالث، مارس ١٩٩٥.

ومع بداية الهجرات الصهيونية إلى فلسطين، ونمو تجمع يهودى فيها، بدأ "الأدب العبرى الفلسطينى" (أى الذى كتب بالعبرية فى فلسطين قبل قيام إسرائيل) فى معالجة قضايا الاستيطان والصراع مع البيئة الفلسطينية والصراع ضد العرب من أهل البلاد وغيرها من القضايا، وهى القضايا نفسها التى عالجها المسرح العبرى، خلال تلك الفترة، والتى عرفت الدراما التى تنتمى إليها باسم "دراما الطلائعيين". وقد اقتبست شخصيات هذه المسرحيات من واقع التجمع الاستيطانى الصهيونى فى فلسطين. وكانت ذات طابع محلى تناول المشاكل الاجتماعية والاتجاهات الفكرية وقصص "الرواد" (هيحالوتسيم) المؤسسين وجهودهم فى بناء الاستيطان الصهيونى. ومن أبرز كتاب المسرح العبرى الحديث فى تلك الفترة: يهوشواع برزيلاى، و أرئيلى أورلوف (١٨٨٦- ١٩٤٣) ودافيد شمعونى (١٨٦٦- ١٩٥٦) وأهارون أشمان.

وتعتبر حرب ١٩٤٨ بمثابة نقطة تحول مهمة فى تطور الأدب العبرى الحديث والمعاصر، وهو التطور الذى وجد انعكاساً مباشراً فى تطور المسرح العبرى المعاصر أيضا، حيث كان موضوع الحرب وقيام الدولة العبرية موضوعاً رئيسياً للمعالجة الدرامية، تماماً كما حدث فى الأدب العبرى المعاصر شعراً ونثراً. وقد عالج المسرح العبرى، اعتباراً من الخمسينيات القضايا نفسها التى عالجها الأدب النثرى مثل: جمع شتات اليهود ودمج الهجرات فى بوتقة واحدة، ومشكلة البحث عن الهوية، وذكريات أحداث النازى، والمشاكل التى ترتبت على التحول من مجتمع استيطانى إلى دولة.. إلخ.

وهنا ينبغى أن نؤكد على أن الجيل الذى شارك فى حرب ١٩٤٨ وانتصر فيها واجه محنة التناقض السحيق وظروف العزلة والاغتراب والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذى يعيش فيه. وكان من الطبيعى أن يحاول الكتاب والأدباء الذين شبوا وتربوا داخل حركات " الشباب الاشتراكى" الصهيونية، والذين اعتادوا الامتثال لمتطلبات "الأدب المجند"، تكييف أنفسهم مع الظروف الجديدة والمناخ الذى فرضته حرب ١٩٤٨ وقيام الدولة، محاولين بقدر الإمكان تصوير تلك المحنة التى واجهتهم، والتى تجلت فى الصراع ما بين الالتزام الصهيونى (أى الاتساق مع دعاوى "الأدب المجند"). وبين البحث عن الذات والهوية شبه المفقودتين.

ويمكن القول بأن معظم المسرحيات التى تناولت واقع حرب ١٩٤٨ تتشابه فى أشكالها ومضامينها تشابهاً كبيراً، حيث أن الحرب ه الموضوع الرئيسى، والشخصيات الرئيسية فيها كلها من جيل "الصابرا" (اليهود من مواليد فلسطين الذين يرمز بهم إلى "العبرى الجديد") فى مواجهة جيل الآباء والمؤسسين، وذلك كله فى إطار من مواجهة لحظات فى حاجة للحسم بالنسبة للجماعة والفرد تنتهى إلى التضحية بالنفس فى الأهداف والغايات الصهيونية على سبيل تحقيق الأهداف والغايات الصهيونية على خلفية من حب رومانسى متجانس بين فتيان وفتيات "الصابرا".

ومن أشهر كتاب المسرح العبرى فى تلك المرحلة: **بن تسيون تومار** صاحب المسرحية الشهيرة "الرفاق يتحدثون عن جيمى" **ويوسف ليفى، ويوسف اوكسنبرج وموشيه شامير**، الذى عبر فى مسرحياته عن جيل "البالماح" (سرايا الصاعقة) وتضحياته من أجل الانتصار فى حرب ١٩٤٨ (مسرحيات : "لقد سار فى الحقول" و "الكيلو متر ٥٦) **ويجآل موسينزون** ("فى دروب النقب" و "إن كان هناك عدل") **وناتان شاحام** ("سيصلون غداً). وهؤلاء الكتاب كان من الواضح أنهم يمثلون جيلاً جديداً من الأبناء تعلم وتربى فى فلسطين واستوعب اللغة العبرية منذ نشأته الأولى، على عكس جيل الأدباء. ويبدو لمن يتأمل مسرحيات **شامير و موسينزون وشاحام** وآخرين، أنهم أغلقوا أنفسهم أمام التأثير الدرامى العالمى، وكأنهم يخشون فقدان إسرائيليتهم أو هويتهم الروحية.

وقد اتجه كتاب المسرح العبرى المعاصر فى إسرائيل، مع تلاشى الاهتمام بحرب ١٩٤٨ بين الجمهور، إلى تناول قضايا الساعة فى مرحلة التحول. وقد اتخذت المسرحيات خلال النصف الثانى من الخمسينيات شكلين رئيسيين: الأول، وقد حاول بصورة أو بأخرى التأكيد على دور " الطلائعيين"، أما الثانى، فقد عبر بصورة أكثر قوة عن خيبة الأمل من التبنى المتعجل للمثل التى حلت محل قيم "الطلائعية"، وبصفة خاصة القيم المادية، وهو الشكل الذى ميز معظم الإنتاج المسرحى العبرى لتلك الفترة. وبالإضافة إلى هذا تبنى بعض الكتاب، إزاء خيبة أملهم من الواقع الإسرائيلى الاتجاه إلى الماضى اليهودى فى محاولة للتعرف على الحاضر من خلال أنماط تاريخية يهودية فى التاريخ اليهودى القديم، وهو ما عرف باسم " المسرحية التاريخية، وهو اتجاه لم يدم

طويلا فى المسرح العبرى، كما لم يدم طويلاً أيضا فى الأدب الروائى " الرواية التاريخية".

وكان من أشهر كتاب المسرحية التاريخية، الكاتب **نسيم ألونى** فى مسرحيته "الملك أقسى الجميع" (١٩٥٣) التى استلهم موضوعها من التاريخ اليهودى القديم فى عصر يربعام بن ناباط (رمز شباب الخمسينيات المنهك من الحروب فى إسرائيل)، وكذلك **موشيه شامير**، فى مسرحيته "حرب أبناء النور" (١٩٥٥)، التى حملت فى البداية اسم "ملك لحم ودم" والتى تعالج التاريخ اليهودى فى فترة "الهيكل الثانى" من خلال إسقاطات معاصرة.

ومن أشهر كتاب المسرح العبرى المعاصر، الذين عبروا فى مسرحياتهم خلال هذه الفترة عن الصراعات والتخبطات التى يعانيها الإنسان الإسرائيلى فى مواجهة المتناقضات التى يعانيها بسبب الواقع المشوه والممسوخ البعيد عن الحلم الذى رسمته وصاغته الصهيونية، الأديب المسرحى **عاموس كينان** الذى كتب عدة مسرحيات عالجت هذا البون الشاسع بين الحلم والواقع، فى مسرحياته: "الأسد" (١٩٥٦)، و "البالون" و "القطار الأخير" و "زلزال محتمل" و "الرفاق يتحدثون عن يسوع" و "إننى مازلت أومن بك" و " الديناصورات" وتجمع بين كل هذه المسرحيات نقطة التقاء واحدة سواء فى الشكل أو المضمون، وهى التلاحم بين بين الحلم والواقع. إن الحلم فى هذه المسرحيات يظهر وكأنه حلم فعلى يرمز دائماً إلى المغزى المزدوج: الحلم الصهيونى الذى يبقى على وجود دولة إسرائيل، والحلم الوجودى الذى يبقى على اليهود أحياء على وجه الأرض. وفى مقابل هذا الحلم ذى المغزى المزدوج يتمثل الواقع الوجودى والسياسى فى مسرحيات كينان، عن طريق شخصية أو مجموعة شخصيات.

ومن الكتاب المسرحيين العبريين الذين عالجوا الواقع السياسى والوجودى الإسرائيلى خلال هذه الفترة، الكاتب المسرحى **يوسف موندى**، الذى برع فى معالجة الأساطير اليهودية القديمة معالجة سياسية معاصرة، ومن أبرز مسرحياته: "المسيح" و "شقيق راسكين" (١٩٦٢) و "هجرة على البحر" (١٩٦٢) و "جسر مفتوح" (١٩٦٣) و "طفيلى" (١٩٦٧و "ذلك الدوَّار" (١٩٧٣). والمسرحية الأخيرة، تعبر من خلال أسطورة "مستوطنة العقاب" عن واقع إسرائيلى كالسجن يعذب فيه الناس، أصبح بمثابة "جيتو جديد" لليهود الذين غادروا "الجيتو" اليهودى التقليدى فى أوروبا.

حانوخ لفين

يعتبر الأديب المسرحى **حانوخ لفين** واحداً من أشهر كتاب المسرح المعاصر فى إسرائيل حاليا، بل هو واحد من أشهر ثلاثة يرمزون للمسرح الإسرائيلى هم: **موشيه شامير ونسيم ألونى وحانوخ لفين**. ولد حانوخ لفين عام ١٩٤٣ فى تل أبيب ودرس الأدب والفلسفة فى جامعتها. وقد عرضت كبرى المسارح الإسرائيلية معظم أعماله المسرحية وتتناول مسرحيات لفين السياسية الانتقادية، الحياة فى إسرائيل فى ظل حالة الحرب المتواصلة التى تعيشها وتبدو وكأنها لاخلاص لها منها، ورسالتها الرئيسية هى رفض الحرب والمناخ الذى تشيعه فى المجتمع الإسرائيلى. ومسرحياته الاجتماعية هى مسرحيات ذات بعد عبثى تشاؤمى تتركز حول الحياة الصعبة المهينة الخالية من الأمل فى التواصل الإنسانى، لأنها تتميز بعدم الرحمة ولا جديد فيها (رؤية سفر الجامعة) وحيث البشر فيها، إما أذلاء أو يقومون بإذلال الآخرين، وإن كان الجميع فى مستنقع واحد عكر.

وقد تأثر لفين بالمناخ الأدبى العام الاحتجاجى، الذى ساد إسرائيل فى أعقاب حرب ١٩٦٧، وانتهج لنفسه، وسط هذا المناخ، نهجاً خاصاً يتميز بالصوت الزاعق غير الخافت والكاشف عن العلل والعورات، فشق لنفسه بهذه الطريقة مكانة خاصة لمسرحياته ذات الطابع الجديد والمختلف عن كل من سبقه فى الشكل والمضمون، فكانت صيحاته المسرحية شديدة المرارة، عالية التهكم والسخرية وتضرب بسياط لا تعرف الرحمة كل الأوضاع الشاذة والغريبة فى المجتمع الإسرائيلى على المستويين السياسى والاجتماعى.

وقبل أن نستعرض أعماله المسرحية لنقرأ سويا هذا المقطع من هذه القصيدة. لنرى كيف أن لغته لا تعرف المواربة أو التلميح وتذبح على مذبح الحقيقة كل أبقار إسرائيل المقدسة، حتى ولو كانت تمس صلب العقيدة اليهودية مادامت تتعارض مع الإنسانية والرحمة والعدل:

ها هى ذى الأرض الكبرى التى وعد الله بها إبراهيم.
ونسله الذى سيكون كرمل البحر.
ولكننى لست رملاً على شاطئ البحر.

ولن أنفذ العهود التى وعد الله بها إبراهيم
إنّ إبراهيم وإسحق ويعقوب ينعمون
الآن بالهدوء فى قبورهم
ولا رغبة لى فى أن أحفر لى أيضاً
قبرا إلى جوارهم
ها هى ذى الأرض الكبرى ولن أضحى
بنفسى من أجلها
أما ما وعد به الرب فلينفذه على حسابه الخاص.

ويمكن تقسيم أعمال حانوخ لفين المسرحية إلى مرحلتين غير منفصلتين تاريخيا، ولكنهما متميزتان من حيث طبيعة الموضوعات.

١- المرحلة الأولى، وكتب خلالها مسرحياته الغنائية السياسية الهجائية الساخرة وهى: " هلم إلى أيها الجندى الظريف" (١٩٦٥)، " أنت وأنا والحرب القادمة" (١٩٦٨)، " كتشوب" (١٩٦٩)، " ملكة الحمام" (١٩٧٠)، " الوطنى" (١٩٨٢).

وقد أثارت هذه المسرحيات عاصفة من الاستفزاز السياسى والاحتجاج، سواء من المؤسسة الحاكمة أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية أو من قوى اليمين المتطرف أو القوى الدينية، وتعرض بسببها لعديد من المضايقات ومن الهجمات الشرسة المكثفة.

٢- المرحلة الثانية، وقد اصطبغت خلالها مسرحياته بالخطاب العبثى الواضح، الذى سعى من خلاله إلى تشريح جثة البورجوازى الإسرائيلى الصغير بكل عيوبه وأمراضه الاجتماعية، مع بعض الإيماءات السياسية، ومن مسرحياته فى هذا المجال:

" سولومون جريب" (١٩٦٩)، " حيفتس" (١٩٧٠)، " شباب فردليه" (١٩٧٤)، " شيتس" (البراز) (١٩٧٥)، " كروم" (١٩٧٥)، " بوبر" (١٩٧٦)، " تجار المطاط" (١٩٧٨)، " جنازة شتوية" (١٩٧٨)، " إعدام" (١٩٧٩)، " آلام أيوب" (١٩٨١)، "عاهرة بابل الكبرى " (١٩٨٢)، " الجميع يريد أن يعيش" (١٩٨٥)، " ياكيش وفوفشاء" (رمزان لإسرائيل وفلسطين) (١٩٨٦)، " نخناع أو منوساح" (الخانع والمقهور- ولكنهما اسماً عَلَمٍ يرمزان لشخصيات مرفوضة) (١٩٨٨)، " مبتغى الحياة" (١٩٨٩)، " يعقوب ولدنتال" (١٩٩١)، " البائع" (١٩٩٢)(مجموعة قصص).

ويمكن القول بأن المسرحيات الأولى التى كتبها حانوخ لفين كانت ثورة احتجاجية عالية النبرة والسخرية ضد المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، التى لم يكن لها هم سوى التخطيط بعد كل حرب للحرب المقبلة، وقد تأثر لفين فى كتاباته بكل تيار مسرح العبث، الذى ساد أوروبا وأمريكا كذلك بعد الحرب العالمية الثانية، وتأثر بشكل خاص بمسرح الكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت، الذى تعلم من مسرحياته كيف يكون لاذعاً، ومباغتاً وحاداً ومرتبطاً بالواقع الإنسانى لمجتمعه، من خلال دمجه باللامعقول بصورة تدفع القارئ أو المشاهد للعمل المسرحى أن يستشف من وراء ذلك نوعاً من الأمل بعد عصر التجربة الإنسانية، فى صورة أشد إيلاماً على نحو ما يستبين البياض حين يقرن بالسواد (على غرار مسرح يوجين يونيسكو، وصموئيل بيكيت وأرثور أداموف وجان جينيه).

وقد لاحظ الناقد الإسرائيلى جرشون شاكيد، أن المسرحيات العبثية الساخرة عند حانوخ لفين، هى مسرحيات نقدية لاذعة لا تدعو للإصلاح بقدر ما تدعو للثورة والتغيير، وتحاول الكشف عن جذور البرجوازية، "التل أبيبية" فى السبيعينات، وعن عناء البؤساء المضطهدين من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة بلغتهم المتهالكة، مستخدماً فى ذلك مفردات الواقع المحلى الصرف للانطلاق نحو عوالم ما وراء المسرح.

وقد رأى البعض فى مسرحياته تأثراً واضحاً بالأديب الروسى أنطوان تشيكوف، حيث إن حانوخ لفين، يلف ويدرو حول الموضوع نفسه، وأبطال مسرحياته يدورون فى الفلك النفسى والاجتماعى نفسه وفى المناخ نفسه، تماما كما كان يفعل تشيكوف. حيث ترى فى نهاية كل مسرحية من مسرحياته الأشخاص أنفسهم. بالمشاكل نفسها والمناخ نفسه، فى إحساس عام من الإحباط والضياع وعدم القدرة على تحقيق الذات.

وقد تأثر لفين بشكل واضح أيضا بدراسته للفلسفة وبصفة خاصة بالفكر الفلسفى الوجودى عند جان بول سارتر، حيث النظرة إلى الآخرين هى نظرة كونهم مصدر الجحيم، والكراهية المطلقة لكل من يتولى السلطة لأنه يتحول لأداة اضطهاد للآخرين مهما كانت رغبته فى الطهر والنقاء، وفى هذا الصدد لا ننسى أيضا تأثر لفين بشكل أو بآخر بواحد من كتاب مسرح العبث وهو الأديب الفرنسى "جان أنوى" الذى يميل للسوداوية وحب التقزز والاشمئزاز والميل للرتابة والتكرار.

وعلى ضوء ما سبق، فإن أبطال مسرح حانوخ لفين، كانوا يتميزون ببعض السمات التى يمكن إجمالها فيما يلى: اللامبالاة- السادية والوحشية- الصفاقة والفحش اللغوى- تحطيم الشخصيات الأسطورية أو التى تسبغ على نفسها مسحة ألوهية مزيفة - ذبح الأبقار المقدسة إذا كانت تتعارض مع سلام الإنسانية أو سعادة البشر.

وفيما يلى سوف نقدم نموذجاً من إحدى المسرحيات الأولى التى كتبها حانوخ لفين بعد حرب ١٩٦٧، سنتبين من خلالها كيف كان يقف رافضاً لسياسة الحرب والعدوان، وهو الرفض الذى ينطوى بلا شك على دعوة للسلام، وهذه المسرحية تحمل عنوان: "أنت وأنا والحرب القادمة".

تم عرض هذه المسرحية للمرة الأولى فى أغسطس ١٩٦٨، بعد أكثر من عام على حرب يونيو ١٩٦٧، وما تمخضت عنه من نتائج. وقد كان المأمول لدى قادة إسرائيل أن يأتى قادة العرب، وعلى رأسهم عبد الناصر إلى قادة إسرائيل راكعين طالبين السلام بلا شروط. ولكن طالت فترة الانتظار ولم يحدث ما توقعه قادة إسرائيل، وهنا بدأ الإحساس يعم ذوى الوعى من أدباء إسرائيل بأن دائرة الحروب المغلقة التى تخوضها إسرائيل لن تمنحهم الأمن والسلام أبدا، وأن سيف الموت سيظل معلقا فوق رقابهم دون فكاك. وتعتبر المسرحية الغنائية "أنت وأنا والحرب القادمة" إنعكاساً لهذه المشاعر التى سادت قطاعاً عريضاً من الإسرائيليين، الذين سئموا الحروب وسقوط الضحايا. والمسرحية، شأنها شأن مسرحيات حانوخ لفين، لا تتكون من فصول، بل من مشاهد غنائية، يعبر كل مشهد منها عن لقطة ساخرة تعكس موقف المؤلف من القضية التى يتناولها. وتتكون هذه المسرحية من أربعة عشر مشهداً على التوالى تحمل العناوين التالية:

١- استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة دقيقة.

٢- الوداع

٣- حتى فى حرب عادلة

٤- ماكس جوثمان يقابل المغنية بوليفيا البدينة

٥- ذات صباح مدهش

٦- الابن يعود إلى البيت من ميدان القتال

٧- شطرنج

٨- الأرملة روفينزون

٩- رباعيات

١٠- مقامة عن العميد بوم

١١- نشيد طباخ الكتيبة

١٢- " دويتو" لماذا حاربنا؟

١٣- زيارة إلى الأماكن المقدسة

١٤- أنت وأنا والحرب القادمة

ويستهل المؤلف مسرحيته هذه بجملة تنم عن موقفه من الموت، وهو الموقف الذى يعكس مدى حساسيته، بوصفه يهودياً تجاه الموت فى مواجهة تقديسه للحياة:

من يرى الموت، لا يجد الكلمات ليقولها.

وينتحى جانباً مواصلاً الحياة، شأنه شأن من خسر.

والمشهد الأول الذى يحمل عنوان " استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة دقيقة" هو عبارة عن خطبة ساخرة، على لسان قائد عسكرى إسرائيلى يتباهى فيها بالنصر الذى حققه برجال لوائه، الذين لم يعودوا من ساحة القتال، ولنكتشف فى نهاية الخطبة أنه كان يخاطب نفسه فى ساحة خالية من الجنود، الذين لم يعودوا لأنهم تحولوا إلى ضحايا لنصره المزعوم.

العميد: أيها الجنود وقادة اللواء، رفاق السلاح الأبطال، وأبنائى! منذ إحدى عشرة دقيقة خرجنا جميعا، كرجل واحد، وقلب واحد لملاقاة العدو، خرجنا للدفاع عن سيادة دولتنا، وعن تراثنا القومى، وعن حياة أعزائنا فى الصفوف الخلفية، وعن حياتنا نحن. لقد نازلنا عدوا أكبر منا وتغلبنا عليه بفضل الروح التى تخفق فى قلوبنا، وفى خلال إحدى عشرة دقيقة نجحنا فى أن ندمر، ونبيد ونشتت، وندوس ونحطم، ونقطع، ونقتلع، وننسف ونقضى على الأعداء. ولكن لدى ملاقاتنا الموت صوبنا نظرنا فى اتجاه عينيه، وسخرنا منه، وبصقنا على سلاح مشاته المدرع ولطخنا ثقوب جمجمته إلى أن خجلت منه أمه. حقا، لقد كان المعركة ثقيلة وصعبة وعنيدة. منذ إحدى عشرة دقيقة خرجتم من هنا لواء كاملا بعتاده وسلاحه ولم تعودوا بعد. ولم يعد منكم أحد بعد. لم يعد أحد منكم، وها أنذا أقف وأتحدث الآن أمام ساحة خالية.

(صمت)

(يجول بنظراته باحثا عن شئ ما فى الساحة ويحاول مواصلة خطابه)

أبها الجنود

(صمت)

أيها الجنود

(يقف للحظة مشدوها ويرفع ناظريه فجاة إلى السماء).

أيها الجنود!..

(يؤدى التحية العسكرية).

والمشهد الثانى " الوداع" يتعرض لفكرة الموت المحقق لكل من يخرج للحرب، وبإدراك تلك المسلمة البديهية أصبح الجميع فى إسرائيل يتعاملون معها دون غرابة أو دهشة. ويدور هذا المشهد بين جندى إسرائيلى وفتاة على رصيف القطار قبل ذهابه للحرب:

الجندى: سيتحرك القطار بعد خمس دقائق (صمت) ما هذا؟ أتبكين؟

الفتاة: أنا أبكى؟ يالك من مضحك، أنا لا أبكى على الإطلاق.

الجندى: دعينى أنظر فى عينيك.

الفتاة: ما الذى يدعونى للبكاء هكذا فجأة؟

الجندى: لست أدرى. هناك فتيات يبكين عند صعود فتيانهم الجنود إلى القطار.

الفتاة: شئ غريب، أليس كذلك؟

الجندى: نعم، أنا مسرور لأنك لست من هؤلاء الفتيات.

الفتاة: آه بالنسبة لى كل شئ على ما يرام، إننى أتمالك نفسى.

الجندى: حتى عندما يتحرك القطار لا أريدك ان تبكى

الفتاة: لن أبكى.

الجندى: ولا فى أى مرة، مهما حدث.

الفتاة: لا داعى لأن تقلق بهذا الخصوص.

الجندى: أهذا وعد؟

الفتاة: وعد.

الجندى: لن تبكى؟

الفتاة: لن أبكي ولا مرة.

الجندى: حتى لو..

الفتاة: حتى فى هذه الحالة لن أبكي.

الجندى: لماذا لن؟

الفتاة: ماذا؟

الجندى لماذا لن؟

الفتاة: لحظة، هل تريد أن؟

الجندى: لا، أنا لا أريد أن كفانى الحب فى القلب، فى الحقيقة (صمت) أليس كذلك؟

الفتاة: هذا بالتأكيد.

الجندى: أنت تحبيننى من قلبك، أليس كذلك؟

الفتاة: نعم بالتأكيد، هل أنت متأكد أن القطار سيتحرك فى الخامسة؟

الجندى: هذا ما هو مكتوب فى اللوحة (صمت)، وأنت لا داعى لأن تكفى عن الرقص أو الذهاب إلى السنما بسببى.

الفتاة: سيكون هذا على ما يرام.

الجندى: إننى أعنى هذا بصدق، فأنا لا أريد أن تجلسى طوال الوقت فى المنزل فى انتظار خطابات منى.

الفتاة: لقد سبق أن قلت لك إن هذا سيكون على ما يرام.

الجندى: ما هذا الذى سيكون على ما يرام.

الفتاة: الرقص والسينما.

الجندى: أنا سعيد لأنك فهمت تماماً.

الفتاة: أنا على ما يرام. ماذا تظننى؟ أنا لست من أولائى الفتيات المراهقات.

الجندى: أنت مائة فى المائة. (صمت) لقد كنت أريد علاوة على هذا أن أطلب من أوسكار أن يعتنى بك.

الفتاة: لقد طلبت منه يا حبى..

الجندى: ماذا؟

الفتاة: من أوسكار وكذلك من ماكس.

الجندى: نعم؟ حسنا ما صنعت إنهما شابان رائعان.

الفتاة: إن أوسكار مدهش فى رقصه.

الجندى: فلتخرجى ولتستمعى ولا تفكرى كثيرا

الفتاة: لقد اشترى ماكس سيارة!

الجندى: تستطيعان الخروج للنزهة.. إن الجو ربيع.

الفتاة: سيكون هذا رائعا.

الجندى: هذا المساء أيضا إلى السينما

الفتاة: لقد اشترى أوسكار التذاكر.

(صفير القطار)

الجندى: إنه القطار، أنا مضطر للركوب.

(يحتضنها على عجل)

اسمعى، إذا ما حدث أى شئ.. أنت تعرفين- عاهدينى أن تنسى

(يغادر.. صمت).

الفتاة: ما هذا الذى يقوله؟

وفى المشاهد التالية تتكرر فكرة الموت بتنويعات مختلفة من خلال أشعار أو حوار بين شخصيتين ينتمى كل منهما إلى عالم آخر، على غرار ذلك الحوار بين ماكس جوتمان والمغنية البدينة بوليفيا التى تعمل فى الترفيه عن الجنود.

وفى المقطع الشعرى "حتى فى حرب عادلة"، يناقش قضية أن الحياة أغلى من الموت، حتى ولو كان هذا الموت من أجل حرب عادلة، لأن جاذبية الحياة أقوى من جاذبية الموت عند الإنسان . وبالرغم من أن الموت فى سبيل هدف نبيل وغاية تحقق العدل هو من القضايا التى لم يختلف حولها البشر، منذ أن أدركوا قيمة الموت، الذى يعادل الاستشهاد فى سبيل الواجب والغاية النبيلة، إلا أن حانوخ لفين، فى هذا المشهد يجعل الموت بلا غاية لأنه موت فى مواجهة "اللاخيار"، ذلك الشعار البراق الذى رفعته الصهيونية منذ قيام دولة إسرائيل لتبرير تقديم أبنائها قرباناً على مذبح الحروب اللا مقدسة:

أنا أحارب. ببساطة لأنه لا مخرج آخر.
وهذا لا يجعل الموت أكثر جاذبية لى.
وشىء آخر واضح: إذا لم أحيا أنا.
عندئذ لن يقوم أحد بهذا من أجلى.
حتى فى حرب عادلة.
قطعة أرض واحدة توجد للميت.
والحياة عادلة على أية حال:
وهم فى البيت فى انتظار عودتى.
سواء عادل أم لا، فإذا كان هناك من هو خاسر – فهو أنت فقط، ورؤساء الحكومات يخرجون دون أدنى خدش.
وعندما ينتهى كل شئ، فإنهم هم الذين يؤنبون الشعب!.
وأنا أريد أن أحيا وأن أخسرهم.
الجندى الميت. لا يعنيه إطلاقا من العادل.
ومن يحيا. يعود للبيت ويضحك.
والأرملة تبكى، والميت ليست لديه أوهام:
أن من يبقى على قيد الحياة فقط يستمتع بالحياة مع الأرامل.

وفى المسرحية مشهدان يصلان لقمة السخرية من قيادات إسرائيل، لأنهم منحوا الشباب الإسرائيلى الموت ليبقوا هم فى قمة السلطة يستمتعون بالحياة، المشهد الأول يحمل عنوان " شطرنج"، وهو عبارة عن مباراة شطرنج يموت على رقعتها كل الجنود ليبقى الملك والملكة.

إلى أين ذهب ولدى، ولدى الطيب إلى أين ذهب؟
جندى أسود يضرب جنديا أبيضا
لن يعود أبى. أبى لن يعود
جندى أبيض يضرب جنديا أسودا
البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.
الملك يلعب مع الملكة.

ولدى لن يقوم مرة أخرى.
سيظل نائما إلى الأبد.
جندى أسود يضرب جندياً أبيضا.
جندى أبيض يضرب جندياً أسودا.
أبى فى الظلام ولن يرى النور بعد.
جندى أبيض يضرب جندياً أسودا.
البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.
الملك يلعب مع الملكة.
ولدى الذى فى حضنى. هو الآن فى السحاب.
جندى أسود يضرب جندياً أبيضا.
أبى كان حار القلب. والآن هو بارد القلب.
جندى أبيض يضرب جندياً أسودا.
البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.
الملك يلعب مع الملكة.
إلى أين ذهب ولدى. ولدى الطيب إلى أين ذهب
سقط جندى أسود وجندى أبيض.
لن يعود أبى. أبى لن يعود.
وليس هناك جندياً أسودا ولا جندياً أبيضا.
البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق
وعلى لوحة خالية يوجد ملك وملكة.

والمشهد الثانى يحمل عنوان "مقامة للعميد بوم"، يسخر فيه لفين من عجرفة رجال المؤسسة العسكرية فى إسرائيل وخيلائهم، ويتهمهم بأنهم السبب فى كل مآسى الحروب والنكبات الإنسانية التى حلت بالمجتمع الإسرائيلى تحت شعار أنهم بالحروب والموت يمنحون إسرائيل الحياة:

نحن نقبل لك دبرك، أيها العميد بوم
لأنه لولاك لما كنا سنجد الآن أشياءً ثقيلة

فبدونك كانت نساؤنا أرامل أيها العميد بوم
وبدونك كان أولادنا أيتاما أيها العميد بوم.
نساؤنا يشكرنك أيها العميد بوم
وأطفالنا يشكرونك أيضا أيها العميد بوم
إنهم يقولون عنك أنك الأب والعم أيها العميد بوم
ويقصون صورتك من المجلات السينمائية أيها العميد بوم
وكل من يراك يغشى عليه أيها العميد بوم.
لقد منحتنى الحياة أيها العميد بوم
وكان هذا جميلا للغاية من جانبك أيها العميد بوم
وقد أعجب هذا زوجتى للغاية أيها العميد بوم
أننى أذكر كيف تحول شعرك رماديا ذات ليلة أيها العميد بوم
حقيقة إن شعرى هو الآخر قد ابيضَّ قليلا أيها العميد بوم
ولكن لولاك لما كان قد بقى لى شعر على رأسى على الإطلاق..
وأذكر كيف غاصت أكتافك حينما سقط الساقطون.
أيها العميد بوم
حقاً إننى قد ثكلت ابناً أو اثنين. أيها العميد بوم
ولكن لولاك لما كان قد بقى لى أبناء على الإطلاق.
وأذكر كيف أن عيونك المتعبة قد نضحت بالدم، أيها العميد بوم
وحقيقة أننى أيضا قد غرقت فى الدم، أيها العميد بوم
ولكن لولاك لما كان قد بقى لنا دم على الإطلاق.
لذلك فنحن نحبك أيها العميد بوم
نحب عيونك التى تبتسم لآلات التصوير. أيها العميد بوم
ووجنتيك المحمرتين فى حفلات الاستقبال. أيها العميد بوم
وفكك المتين فى صحف المساء. أيها العميد بوم
واخيرا لتغفر لنا تلك المقطوعة العرجاء.. أيها العميد بوم
فإننا نحن أيضا نعرج بعض الشئ، الآن، أيها العميد بوم..

ويصل **حانوخ لفين** إلى قمة سخريته فى ذلك المشهد الذى يتهكم فيه من قضية إعادة الأراضــى الـتى احتلـتها إسـرائيل خـلال حـرب يوينو ١٩٦٧، وكيف أن اختلاف الآراء حول هذه القضية فى إسرائيل قد حولها إلى قضية غير جادة وتدعو للتهكم، لأن مبررات الإعـادة أو عـدم الإعـادة (يقصـد الحمـائم والصـقور) كانت تتدافع وفقا لدواع تخلق لها مبررات تدعو إلى الضحك وتستحق أن تصاغ من خلال هذا المشهد الساخر حقاً:

(جار وجارته يلتقيان فى غرفة البدروم).

فوكس: عزيزى السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الأزرق- الأبيض؟

أليست الأرض المحتلة هى أرضنا؟

إن الشعب يريد أن يعود إلى أرضه.

لذلك كان لزاماً على أن أقول باسمه:

لن يعاد أى شبر احتللناه.

جورفيتش: عزيزتى السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا العتيق القانى؟

أردنا فقط ان ننقذ حياتنا،

والشعب يريد سلاما فوق كل شئ.

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

سيعاد بالفعل كل شبر احتللناه.

فوكس: عزيزى السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الأزرق- الأبيض؟

لقد حارب صهرى فى معركة جبل المكبر

ولا ينبغى أن تكون حربه عبثا!

لذلك، كان لزاما على أن أقول باسمه:

لن يعاد أى شبر احتللناه.

جورفيتش: عزيزتى السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا العتيق القانى؟

لقد رأى ابن عمى هو الآخر جثثا فى غزة.

فلا ينبغى أن تكون هناك حروب

لذلك كان لزاما على أن أقول باسمه:

لابد أن نعيد كل شبر احتللناه!

فوكس: فى الشارع الذى نقطن فيه يسكن مِظَلِّىٌّ تحتنا، وكانت كلماته الأخيرة هى: لا ينبغى إعادة أى شئ!

جورفيتش: كذلك جارى الذى يقطن فوقى قتل هو الآخر. وقبل الحرب بأسبوع كان يتحدث عن ضرورة إعادة كل شئ مقابل السلام. وهناك شهود على ذلك.

فوكس: إننى أرى أن إقناعك صعب يا سيد جورفيتش.

جورفيتش: لن تفاجئينى بالقتلى، أيتها السيدة فوكس. إن عندى الكثيرين ممن قتلوا!

(تظهر جارة أخرى ذات صوت كسير).

الجارة: أيها السيد والسيدة العزيزين، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الغالى للغاية؟

إن الأرض المحتلة فى أيدينا.

ولكن ابنى ليس بين يدى!

لذلك كان لزاما على أن أقول باسمه:

إن مات- لن يستعاد أبدا.

وقد اتخذ حانوخ لفين خلال هذه المسرحية شكلاً جديداً من أشكال التناول غير الشائعة فى الشعر العبرى المعاصر، وهو الرباعية، ويكون بذلك قد استخدم قالباً جدياً. والرباعية صورة من الشعر تستخدم غالباً للتعبير عن موقف اجتماعى ذى بعد فلسفى. والموضوع الذى تعالجه هذه الرباعيات أيضا هو الموت بكل ما ينطوى عليه من مآس وما يعنيه من انقطاع لا نهائى عن الحياة والوجود. وفى الحقيقة فإننى عندما قرأت هذه الرباعيات تذكرت شاعرنا الراحل صلاح جاهين ورباعياته المشهورة ذات الإيقاع القريب من القلب فى صياغته العامية بالرغم من عمق الأفكار الفلسفية المليئة بكثير من

التساؤلات. ولذلك فقد قررت أن أحاول ترجمتها على الصورة نفسها، أى بالعامية المصرية، دون الالتزام الكامل بمسألة الوزن أو القافية:

إيدى اليمين فى الشرق، والشمال فى أقصى الغرب
وعينى اتطلعت للجبال وقلبى اتقلبت فيه المواجع
وطير السما حامل لأوتار صوتى
ووداني مش سامعة اللى قافل عليه بُقىِّ.

فقدت يا زوجتى العزيزة إيديه الاتنين
ومش حاقدر بعد كده أزرر بنطلونى
ونهودك البيضا مش حاأقدر ألاطفها
فيا هلترى نكتفى بالرأس مع الكتفين؟

يا رجلى العزيزة. حنفترق للأبد
انا راجع البيت، وإنت هنا فى الجبهة
وصوابع بنتى اللى بتزغزغ كعبى
بتدور على مكان أقرب لقلبى.

القمر فوقك وفوقى
بس راسك فى ارتفاع نعلى
والزهور اللى هتطلع من جنتك
حاقطفها أنا، بس من أجلك.

بين الحياة والموت واقف راجل ببندقية
بإرادته احيا وبإرادته لا يمكن أعيش
وجوه بندقيته ست رصاصات
وصورة حبيبته فى جيبه الورانى.

وتصل قمة هذه المسرحية الغنائية الساخرة فى تلك القصيدة التى حظيت بانتشار واسع بعد عرض المسرحية، وهى قصيدة " أنت وأنا والحرب القادمة" التى جعلها عنواناً للمسرحية ووضعها فى ختامها. والقصيدة تؤكد على أن الحرب أصبحت ملازمة للحياة، فالرجل وحبيبته يكون ثالثهما الحرب، تلك الحرب التى تظل قائمة بينما يتحول هو فى النهاية إلى مجرد صورة لأن الموت اختطفه وترك حبيبته وحيدة هى وكابوس الحرب:

حينما نتنزه، فإننا نكون حينئذ ثلاثة–
أنت وأنا والحرب القادمة.
وحينما ننام فإننا نكون حينئذ ثلاثة –
أنت وأنا والحرب القادمة.
والحرب القادمة هى خير علينا.
أنت وأنا والحرب القادمة.
التى ستجلب لنا الراحة الصحيحة.
حينما نبتسم فى لحظة حب.
فإن الحرب القادمة تبتسم معنا.
وحينما ننتظر فى غرفة الولادة.
تنتظر معنا الحرب القادمة.
وحينما ندق على الباب نكون حينئذ ثلاثة.
أنت وأنا والحرب القادمة.
وحينما ينتهى هذا، فإننا مرة أخرى نكون ثلاثة.
الحرب القادمة، وأنت وصورة.

(١٢) الهوة بين العلمانيين والدينيين فى المسرح العبرى المعاصر [(١)]

يشهد اهتمام المسرح بالصراع العلمانى الدينى على تفاعل المسرح الإسرائيلى مع الواقع ومع مسار تغير المفهوم الذاتى الجماعى لجماعة هامة فى المجتمع الإسرائيلى. ونظراً لأهمية دور العروض المسرحية واتساع تأثيرها بين أوساط المتفرجين، فإن العروض التى تقدم موقف الصراع الأساسى فى المجتمع الإسرائيلى. مثل الصراع العلمانى الدينى، يمكنها أن تكون ذات تأثير كبير.

وتشهد النصوص المسرحية التى تصور النماذج السلبية الثابتة للدينيين، لدى الجماعات العلمانية، على تلك النظرة التى أطلق عليها الناقد الإسرائيلى باروخ كور تسفيل إسم : "كراهية الذات" (سِنْأَت عتسمينو).

وتصور معظم الشخصيات الدينية، سواء "الحريدية" أو "الدينية القومية"، فى عروض المسرح الإسرائيلى، بشكل نمطى ثابت. ويؤيد هذا الشكل ظهورها فى صورة كوميدية، وخاصة الشخصية "الحريدية". وهناك عدة مظاهر خارجية تميز النمط الدينى فى المسرح، وتتكرر لدى معظم الشخصيات، وخاصة فى السنوات الأخيرة، وتلك المظاهر هى: ملابس سوداء، قبعة أو طاقية، سوالف، لحية، أسلوب مميز فى الحديث، قاموس خاص تتداخل فيه عدة لغات وتعبيرات سلفية، لغة عامية، بيديشية. وقد وضع المسرح العبرى علامات نمطية ثابته سلبية "لليهودى الجيتوى" والمتدين. نظراً لأن هذا المسرح كان منذ بدايته متعاطفاً مع الإحياء القومى الصهيونى الذى يستنكر الماضى "الجيتوى".

ومن بين العروض التى ناقشت هذا الموضوع عرض مسرحية "هديبوق" (الجن المتلبس للجسد) وكذلك عروض "هاأوتسار" (الكنز) لمسرحية "تاج داود" (كيتر دافيد)، التى عرضت على مسرح "هابيما" فى جولته الثانية بأوروبا (١٩٢٩- ١٩٣١)، وكان رد فعل الجمهور اليهودى تجاه تلك العروض مختلفاً عن رد فعل الجمهور اليهودى فى

---

(١) كاتب هذا المقال هو دان أوربان ونشر فى مجلة " باما" (خشبة المسرح) العدد ١٣٨، ١٩٩٤ (ص٥).

فلسطين، فقد تم إنتقاد تلك العروض بشدة فى خارج فلسطين،. واعتبر بعض يهود أوروبا أن عرض " هاأوتسار" يعتبر عرضاً " معادياً للسامية".

وتعتبر مسرحية طرطوف لموليير والتى ترجمت للعبرية أكثر من مرة، من أكثر المسرحيات الكلاسيكية العالمية التى حظيت بإعداد وترجمة على المسرح العبرى، حيث أنها تتيح معالجات أيدلوجية هامة. وقد ساهمت تلك المسرحية فى القرون الثلاث الأخيرة فى خدمة قوى التنوير فى فرنسا فى صراعها ضد القوى الدينية الرجعية.

أما الدراما العبرية فقد استخدمت موتيفات مسرحية طرطوف، وخاصة الشخصية الدينية المنافقة، واختار المسرح الإسرائيلى أن يحارب الدينيين المتطرفين بتلك الشخصية التى تكشف رغباتها الدفينة عن الوجه الحقيقى لجماعة "الحريديم". ويساعد اقتباس النص العالى الكاتب المسرحى العلمانى على توجية النقد الحاد للدينيين تحت ستار استخدام نص كلاسيكى أو ساخر.

وقد تزامن ظهور ترجمات "طرطوف" وإعدادها للمسرح العبرى مع فترات ازدادت فيها حدة المواجهة بين العلمانيين والدينيين. فمنذ عصر "الهسكالاه" (التنوير اليهودى) وصاعداً استخدمت شخصية " طرطوف" فى صراع العلمانيين مع الدينين.

وقد استخدم المسرح الإسرائيلى شخصية طرطوف فى الصراع الثقافى الدائر بين العلمانيين والدينيين، وتأثر هذا الاستخدام والمواجهات السياسية المعاصرة بزمن العروض. ومع ذلك لم تتغير ملامح المسرحية للحد الذى يلغى هويتها الفرنسية تماما. وفى جميع الصيغ التى ظهرت لهذه المسرحية على المسرح العبرى يهاجم المعدون والمترجمون المؤسسات الدينية، التى تصبح شخصية طرطوف معادلاً موضوعياً لها، إلا أن سمات العرض (الديكور- الملابس- الموسيقى) تنتمى للماضى. أما علاقة العروض بالصراع العلمانى الدينى فتتبدى فى الحوار الذى يميل بشدة لتهويد معظم التعبيرات الدينية. وتحتاج " قراءة" تلك العروض إلى فهم السياق وفقا لمجريات الأحداث السياسية المعاصرة.

ويتميز بين تلك العروض صيغة يهوشواع سوبول، والتى أعدها للمسرح جداليا باسار على مسرح حيفا (١٩٨٥)، وكانت موجهة ضد الدينيين، وخاصة ضد جماعة "التائبين" (هحوزيم بتشوفا).

وكـان يهوشـواع سـوبول قد تعرض للصـراع بـين الجبهتين فى مسرحية " ستاتوس كوفـاديس" (١٩٧٣)، كمـا تعـرض فى مسرحية "نيفش يهودى" (نفس يـهودية) ١٩٨٢ إلى الـتعارض بـين الصـهيونية والـيهودية، وفـى مسـرحية " ملـك إسـرائيل" (ميلـيخ يسرائيل) (١٩٨٦) يعرض شخصية دينية بشكل كاريكاتيرى.

وفـى مسـرحية "سـيندروم يروشـالايم" (١٩٨٧) يعـرض الـتطرف الدينى باعتبار أنه سـيكون سـبباً فـى جلـب الخـراب عـلى "الهـيكل الثالـث". ويعتبر سوبول أن شخصية طرطوف تمثل نموذجاً للداعية للتوبة، وهى أيضاً نموذج للنفاق الدينى.

وقـد بدأ الصراع بين العلمانيين والدينيين يظهر على المسرح، وفى الفرق الصغيرة أولاً مـثل فـرقة " قومقـوم" (الغلايـة) وفـرقة "المكنسـة" (همطأطيه)، مثلما ظهر فى مسرحية "فـوق كرسى القانون"، التى عرضتها فرقة " قومقوم" وذلك منذ السبعينيات. ثم ازدادت حـدة تصـوير الأنماط الدينية الثابتة فى الثمانينيات. ولم تقتصر تلك الحدة والمبالغة على مضمون العرض، بل كذلك فى مجموعات العلامات المسرحية التى اختيرت لهذا الغرض مثل: الملابس، الشعر، الموسيقى، والتى تصاحب التجسيد السلبى بشكل خاص.

ويكمـن الـتجديد فـى إضـافة نمـاذج نمطـية جديـدة للمعسـكر "الآخـر"، مثل نموذج المسـتوطن الديـنى الصهيونى، ثم نموذج "الحريدى السفارادى"، الذى ظهر فى السنوات الأخـيرة، فـى مسـرحيات كـل مـن حـانوخ لـيفن، ويهوشواع سوبول، ويوسف موندى، ودانيال لفين، ويونى لهف، وكوفى نيف، وإيلان شاينبلد، وأورلى كاستل بلوم وغيرهم.

ومـن أبـرز كـتاب الدرامـا العـبرية الذيـن اهـتموا بعرض شخصية "الدينى الحريدى" و"الصـهيونى"، شموئـيل هسـفرى، الـذى يـتعرض فـى مسـرحية "العـلمانى الأخـيرة" (هحـيلونى هاأحـارون) إلى نـبوءة خيالـية، حيـث يتبقى علمانى واحد فقط فى إسرائيل "الحـريدية". ولا يكـتفى الكاتـب بمعارضـة الإكـراه الديـنى. بـل يكشـف عـن التعارض الثقافى الذى يشطر المجتمع الإسرائيلى، بين الصهيونية والثقافة الدينية "الحريدية".

أمـا مسـرحيته "قـداس" (قـيدوش) (١٩٨٥) فهـى مسـرحية واقعية تصف الهوة بين العلمانـيين والدينـيين، مـن وجهـة نظـر أنثروبولوجية، دون ظهور أى شخصية علمانية على المسرح.

وقد بدأ كتاب المسرح منذ منتصف الثمانينات فى مواجهة قضية الصراع بين العلمانيين والدينيين بشكل أكثر حدة، دون اللجوء لأساليب غير مباشرة، وباستخدام الأسلوب الواقعى، مثلما عند يوسف بريوسف فى " بوتشيا" (١٩٨٤)، وسامى ميخائيل فى " التوأم" (توأميم) ١٩٨٩.

(١٣) التائبون فى المسرح الإسرائيلى[١]

إن "التائـبين" (هَحوزْيـم بِتْشوفاه) هم حالة وسط بين جانبى شرخ عميق فى المجتمع الإسـرائيلى. ويحـتل فـنانو المسـرح مكانـه هامـة فـى نظـام العلاقـات بـين العلمانـيين والدينـيين، هـؤلاء الفـنانون الذيـن انـتقلوا مـن جانـب إلى الجانـب الآخـر (من الجانب العـلمانى إلى الجانـب الديـنى)، وسـخروا مواهبهم لخدمة الدين، بعد أن كانوا مجندين ضد "التوبة".

ويهـتم المجـتمع الديـنى (الحـريدى والصـهيونى الديـنى)، الـذى يحيا وسط أغلبية علمانـية، بتوجـيه أبـنائه للعمل فى الإعلام ومساعدة " التائبين" وتأليف نصوص درامية من خلال التليفزيون بشكل أساسى.

وغالـباً مـا يكـون هدفهـم عمليـاً، لشـد أزر جماعـة المؤمـنين، وكذلك لعرض مواقفها للآخـرين. ويوجـه المعسـكر الديـنى أقوالـه مباشـرة ضـد الجماعـة الحاكمة فى المجتمع الإسـرائيلى، ضد موقفها المفضل فى الثقافة الإسرائيليلة، وخاصة ضد "شومرى هستاف" "الـبوابون"، وهـو اللقـب الـذى يطلقه "الحريديم" على زعماء العلمانيين ووسائل الإعلام الـتى يـرون أنهـا تخضـع للطـبقة الإشـكنازية العلمانـية وتخـدم أغراضها، بينما تتوجه الرسـالة المسـرحية فـى معظمهـا لـلجماعات ذات الأصل الشرقى، والطبقات الاجتماعية والاقتصادية الدنيا.

ويسـتغل الحاخامـات مشـاعر الإحـباط لـدى جماعـات الدينـيين، فيهاجمون الطبقة المـثقفة العلمانـية، والسياسـيين، ووسـائل الإعلام والمؤسسات القضائية، ويتلذذون بفشل حـركة " الهسـكالاه" (التـنوير الـيهودية) الـتى كانت تتطلع ليهودية بلا دين، وكذلك ينددون بأحلام الصهيونية فى خلق دولة يهودية علمانية.

---

(١) كاتـــب هذا المقال دان أوريان، ونشر فى مجلة " باما" (خشبة المسرح) العدد ١٤٣، ١٩٩٦، (ص ٥١).

إن المسرح العلمانى من جانبه يحتاج لتوظيف موضوع "التوبة" نظراً لغرابته، وللتهديد الذى يمثله بالنسبة لجمهوره. ولكن هذا الموضوع يتم عرضه على المسرح العلمانى بشكل سلبى، وذلك بسبب نجاحه فى التأثير على أوساط الشباب من الطبقة المتوسطة والأصول الغربية.

ويظهر "التائب" كمن تحركه مشاعر الاغتراب عن قيم المجتمع الذى يعيش فيه، ولذا تبدو أفعاله بمثابة صدمة للصهيونية باعتبارها " الدين القومى"، وكذلك صدمة لأسلوب الحياة العلمانى وانتقاداً حاداً له.

ويستخدم "التائبون" وسائل إقناع ذات طابع درامى، حيث يظهر "التائبون" فى محافل عامة أمام جمهور عريض، ويجسِّدون شخصياً الطريق السليم. ويظهر هؤلاء بملابس تشهد على اختياراتهم، فمثلاً يرتدى أورى زوهر (أحد التائبين) رداء "حريدياً" كاملاً أو لحية، طاقية بيضاء، "تفيلين"، مثل يهودا برقان، ويقومان بإعلان إيمانهما بدربهما الجديد.

وتستخدم نصوص "التائبين" مصادر قريبة من المتلقى، حيث تستخدم تركيبا محاكياً له ومفاهيم قريبة منه، ولذا يقوم التائبون بتنظيم عروض درامية يقوم فيها الحاخامات والمحاضرون بأداء أدوار العلمانيين، بينما يؤدى العلمانيون أدوار الدينيين. وبهذا يحاول الحاخام " العلمانى". إقناع العلمانى الذى يلعب دور المتدين بأنه لا يجوز السفر يوم السبت، بينما يجب على العلمانى فى دوره الجديد أن يجد تبريرات للدفاع عن الدين. وبعد أن يعود كل منهم لهويته الحقيقية يصبح سبيل الإقناع أكثر يسراً.

ويقوم "التائب" فى تلك العروض بتقمص شخصية العلمانى، وتكون غالباً مكشوفة ولا تخفى تدينه، كما يقوم بتجسيد الشخصية درامياً ويستخدم وسائل مسرحية متقنة. فمثلاً قام بنجى لفين، الذى ينتمى لمنظمة " جيشر" (جسر) عام ١٩٧٨، بتقديم عرض بعنوان "أربع دمويوت" (أربع شخصيات)، ويقوم فيه بأداء أربع شخصيات خيالية أمام جمهور من العلمانيين والدينيين. ويعتبر هذا العرض تعليمياً يحمل طابعاً كوميدياً دراسياً. ويفسر لفين إشكالية اختيار الوسيط المسرحى الذى تحرقه الشريعة برغبته فى عرض تساؤلات حادة حول جوهر الهوية اليهودية وحث المشاهدين على إعمال فكرهم، فهو لا يرغب فى تقديم عرض كوميدى، ويشهد التناقض بين التبشيرية والتحريرية فى وجهة نظر

لفين إلى التوتر القائم بين الخطاب الدينى والشكل المسرحى الذى يتناسب مع العلمانية بشكل أكبر.

ولا يعتبر بنجى لفين من الداعين للتوبة علانية، بل هو يعتبر نشاطه بمثابة عرقلة لمسألة الاندماج، وضد الثقافة الغربية. ولكن لا يحمل العرض اتجاها صريحاً للاستتابة، إلا أنه لا يبتعد كثيراً عن أهداف أى مجتمع للاستتابة. كما يقدم تدرجاً هرمياً جديداً للنماذج التى تعرض الرؤى القيمية فى المجتمع الإسرائيلى. ويقوم بنجى لفين فى هذا العرض بتقديم أربع شخصيات وهى: حريدى كهل من حى " مائه شعاريم"، سائق أوتوبيس، عضو مشروع الجباية اليهودية الأمريكى، وفنان مندمج من أصل فرنسى يعيش فى صفد ومتزوج من أجنبية.

ويركز العرض على الشخصية الدينية الإيجابية، فى مقابل السخرية من الشخصيات الأخرى الضائعة. وقد ساعد هذا العرض الجماعات الدينية عل تثبيت عقيدتهم، ولفت نظر جمهور العلمانيين لمسألة التوبة. ويقوم العرض على عدة لقاءات تُجريها إحدى المرشدات مع لفين، الذى يجسد تلك الشخصيات ويحاول أثناء تحضيره لها أن يخفى هويَّته الدينية. ويحمل ترتيب ظهور الشخصيات مغزى ما. حيث تظهر الشخصية الأولى بشكل إيجابى وهى شخصية اليهودى "الحريدى"، وبعدها تأتى الشخصيات العلمانية التى تعرض كبدائل مثيرة للإحباط.

ويرى لفين، أن أكثر الشخصيات إشكالية هى شخصية جان بول سيمون الرسام المندمج، ولأن الشباب العلمانى يمكن أن يتعاطف معها، لذا يحاول دائماً إبعادها عن عروضه. ويمثل جان بول وجهة النظر اللادينية، اللا منتمى لأية قومية، المحب للسلام وللإنسان لكونه إنساناً، مما قد يثير شعوراً بالتأييد لا الاحتقار. ولذا يرى لفين، أن تلك الشخصية تهدد مقاصده، فيحاول الحط من شأنها وتقديمها فى شكل غريب منفر.

إن نظرة الجماعات الدينية اليهودية للمسرح هى نظرة سلبية بشكل عام، ولذا فهى لا تقوم بالاشتراك فى عمل درامى، سواء بالفعل أو المشاهدة، إلا لهدف تعليمى أو سياسى.

وقد حاول أورى زوهر، توظيف مواهبه التمثيلية المسرحية ومواهبه وفى الإعداد المسرحى لخدمة أهداف دينية، إلا أنه خشى فى البداية ألا يلتف حوله الجمهور، ثم

تغـيرت نظريته بعد ذلك، وأصبح الآن يقدم عروضاً علنية يحمل معظمها طابعاً مسرحياً. وقد نشر فى تسجيلاته أفكار التوبة.

وفى مواجهة تلك الأفكار قدم المسرح العلمانى عدة عروض:

ترومبيلدور ٨٥، للكاتب شمعون تسيمر (١٩٨٥).

العلمانى الأخير، للكاتب شموئيل هاسفرى (١٩٨٦).

برفارس للكاتب ب. ميخال (١٩٨٦).

تسـلية شـرعية (١٩٩٤) وهـو عـرض كومـيدى لكاتـبين شـابين مـن المعسكر الدينى الصهيونى، يتضمن وجهات نظر ناقدة لمسألة التوبة.

وتشـير المسـرحيات السـابقة إلى معارضـة الكاتـب العلمانية لموضوع "التوبة"، وكذلك معارضة الدينيين الصهيونيين له.

(١٤) نحو مسرح يهودى دينى جديد[(١)]

يحكى "المدراش" (تفسير العهد القديم)، أنه عندما أرادت روث المؤابية أن تفسر لها نعومى ما معنى كلمة "يهودية"، أجابتها نعومى: "ليس من عادة بنات إسرائيل أن يذهبن لمسارح الأغيار". ولا يقتصر هذا الصراع الحاد بين المسرح والدين اليهودى على "المدراش" فقط، بل يمتد إلى الواقع أيضاً. وحتى وقت قريب لم يكن وارداً مطلقاً مسألة الاندماج أو التعاون بين المسرح والدين اليهودى، إلا أنه حدثت مؤخراً ظاهرة جديدة، اهتم كثير من رجال الدين بالمسرح دون أن يتركوا الدين، كما يوجد بعض رجال المسرح الذين عادوا للدين اليهودى دون أن يتركوا الاشتغال بالمسرح.

وهناك عدة مجموعات من المحترفين والهواة، على هامش عالم المسرح الإسرائيلى الرسمى، تعتمد على استخدام موضوعات دينية. كما تم إنشاء مدرسة دينية عليا لتعليم وسائل الإعلام (مدرسة " معلاه" فى القدس) وهناك اتجاه لإعداد نساء متدينات للعمل بالمسرح، على غرار ما حدث بالنسبة للرجال.

وبالإضافة لذلك، يؤكد الحاخامات على استحالة تجاهل المسرح ووسائل الإعلام الآن، وتعقد عدة اجتماعات ومؤتمرات حول هذا الموضوع، ويشترك فيها مشرعون ومفكرون إلى جانب الفنانين والمعلمين، ويتضح ان تعبير " مسرح يهودى" يضم بداخله عدة تيارات واتجاهات مختلفة تماماً وأحياناً تكون متناقضة.

الاتجاه الأول: مسرح "الكاشير" (المسرح المباح شرعاً):

هو أكثر الاتجاهات انتشاراً، رغم كونه أقلها تميزاً وإبداعاً: والمقصود به أن يقوم المؤلفون الدينيون بتأليف نصوص مسرحية لا تتعارض مع الشرعية. ويهدف هؤلاء المؤلفون لتقديم تسلية بثمن بخس، تختلف عما فى المسرح العلمانى فى كونها تخلو من البذاءات ومن كل ما هو مستهجن.

---

(١) نشر هذا المقال فى مجلة " تياطرون" (المسرح)، العدد (١) ١٩٩٨، (ص ٥٦).

ويحاول هؤلاء المؤلفون، الابتعاد عن الموضوعات الدينية، خوفاً من تدنيس تلك الموضوعات عند عرضها على خشبة المسرح. ويجذب هذا الاتجاه معظم جمهور المتدينين، الذى يهتم بالتسلية ولا يرغب فى مشاهدة أفكار أو قضايا تذكره بعالم " اليشيفا" (المعهد الدينى العالى) والمعبد.

الاتجاه الثانى :استخدام الموضوعات اليهودية كمادة مهمة للمسرح الجديد :

تعتبر الثقافة اليهودية عالماً متكاملاً، يكاد يكون مجهولاً بالنسبة للجمهور، سواء فى إسرائيل أو فى العالم، لذا فهى تعتبر مادة جذابة بالنسبة للمؤلفين الباحثين عن حدث مسرحى جديد.

وقد أدرك يوسى يزرعئيلى مبكراً، أنه كى يغدو معداً مسرحياً عالمياً، يجب أن يهتم بالموضوعات المتميزة من خلال أعمال مثل: ("كان رجلاً تقياً"، "قصة بسيطة" "الصعاليك السبعة"، "تهيلاه"، "العروس الميتة") . وتتخذ ميخال جوفرين ذات الاتجاه الذى اتخذه يوسى يزرعئيلى. فقد بدأت تعتمد على الطقوس اليهودية لخلق مسرح متجدد، فمثلاً فى عرض "شحريت" (صلاة الصبح) "استخدمت" بركات الفجر" (التى تسبق صلاة الصبح)، وفى عرض "كُل هشَّانا" (مدار السنة) (١٩٨٢) يعبر الجمهور فضاءات مختلفة يختص كل منها بعيد أو بذكرى هامة فى التقويم العبرى. وتتجسد تلك الرحلة الزمنية خلال الحركة الحادثة فى الفضاء. وقد اعتمدت ميخال جوفرين فى مشروعها الضخم الأخير (١٩٩٤) على كتاب " يأجوج ومأجوج" لمارتن بوبر، لتنقل تجربة " حسيدية" (نسبة إلى جماعة الحسيديم) للجمهور. ويبدو أنها كانت تتطلع لخلق نص مسرحى مقابل لبناء صفحة التلمود.

وجماعة "المسرح الأورشليمى"، هى الجماعة المسرحية اليهودية الوحيدة التى تحظى بتمويل دائم من المؤسسة الثقافية فى إسرائيل. ويستخدم مؤلفو هذا الاتجاه موضوعات تقليدية بشكل متحرر مما ينتج عنه عدة مفاجآت، ويلقى ضوءاً جديداً على الأحداث والشخصيات الدينية. ولا يعتبر هدف هؤلاء المؤلفين دينياً ، بل بالعكس، فهناك عنصر غريب فى كل عرض، يلغى أى انتماء دينى لهذا العرض.

الاتجاه الثالث: استخدام المسرح كوسيلة للارتباط بالهوية اليهودية:

هناك عدد كبير من الأدباء الذين يعيشون فى الشتات، وتسبب ذلك فى ابتعادهم عن الموضوعات اليهودية، لذا فهم يستخدمون المسرح كوسيلة للارتباط بهويتهم. وتعتبر الكاتبة الفرنسية ليليان أتلان، مثالاً على ذلك، وقد كتبت مسرحية متميزة عن أحداث النازية وهى (السيد سليك). وقد خصصت الكاتبة معظم أعمالها للأحداث النازية. أما فى إسرائيل فقد كتب جبرائيل بن سمحون كثيرا من المسرحيات التى تهتم بعناصر صوفية ومسيحانية لدى يهود المغرب ("ملك المغرب" التى عرضت على مسرح هابيما و "كنا كالحالمين" ١٩٤٨، والتى عرضت مؤخراً على مسرح جامعة تل أبيب) وقد أبرز فيها الأبعاد الصوفية ليهودية شمال أفريقيا.

وقد قام دانى هوروفيتس عام ١٩٨٢، بتنظيم مهرجان دولى للمسرح اليهودى فى جامعة تل أبيب ، ضم عروضاً مسرحية، ومحاضرات، لعدد من رجال المسرح من أنحاء العالم، ومن بينهم سايكن جوزيف من المسرح المفتوح بأمريكا. ويهتم هوروفيتس فى مسرحياته بمشكلة فقدان الهوية لدى الإسرائيلى (المسخ يوسلا)، ويحاول ملء ذلك الفراغ عن طريق الاعتماد على التصوف اليهودى (كما فى "قصة رهيبة").

ويصعب على من ينظر للأمور من الخارج أن يقطع بأن المؤلف الذى يعتمد على تيمات يهودية فى المسرح يفعل ذلك لأن المادة اليهودية تمثل نواة للعمل المسرحى المتجدد، أم لأنه يبحث عن شئ يربطه يهويته وأصوله، والعمل المسرحى وسيط لذلك. ويبدو أن الفارق بين كلا الاتجاهين دقيق للغاية، والحقيقة أن كل مؤلف لديه أسلوبه الخاص فى المزج بينهما، والذى يظهر فى عروض مثل "يْهودى باحوشِخ" (يهودى فى الظلام) الذى أعده مسرحياً شموئيل فيلوجينى على المسرح هابيما.

الاتجاه الرابع: المسرح كجسر بين الدينيين واللادينيين:

هناك عدة منظمات فى إسرائيل تستخدم المسرح كأداة ربط بين الدينيين واللادينيين، وهذا هو هدف تنظيم (الجسر)، الذى يرتب حلقات دراسية للشباب العلمانى من خلال المسرح، ومثال ذلك عرض "بنجى لفين" الذى يعرض صوراً لنماذج يهودية (مصور فرنسى مندمج، يهودى حريدى، علمانى إسرائيلى، وغيرها)، ويقوم لفين بأدائها بنفسه، ويجسد هذا العرض وحدة شعب إسرائيل فى أساسه، والتى تختفى وراء القشور الخارجية المختلفة.

وهناك مثال آخر، وهو استخدام المسرح لتعميق فهم الأصول اليهودية وإثراء التعليم، وذلك فى "بيت مدراش" (مدرسة) "أيلول" (وهو مشترك للعلمانيين والدينيين، وللرجال والنساء).

وأخيراً، هناك هيئة أخرى تعمل فى هذا الاتجاه تدعى "ميلا"، وهى تعمل عل نشر الثقافة اليهودية بكل أشكالها (العهد القديم- التلمود- الحسيدية) دون أن تلزم الدارس بالتمسك بالوصايا. ويعمل فى هذا الاتجاه أحد رجال المسرح، ويدعى روفى جرينجى، وهو يستخدم العمل المسرحى كأداة لفهم النصوص محل الدراسة.

الاتجاه الخامس: المسرح كجهاز تعليمى:

يمكن استخدام المسرح كذلك كأداة للتعرف على اليهودية ونقل رسالات تعليمية وقيمية، وتبرز فى هذا المجال رفقة منوفيتس، والتى عملت فيه عشرات السنين، فقد كتبت وأعدت للمسرح العديد من العروض فى أطر تعليمية مختلفة، بحيث تستغل كل وسائل المسرح فيما يسمى بالمسرح الشامل، وتهتم بموضوعات التاريخ والأصول اليهودية.

وتعتبر رفقة منوفيتس محوراً مركزياً فى إحياء المسرح الدينى فى إسرائيل فى السنوات الأخيرة. وقد أنشأت وأدارت قسم المسرح فى شعبة التعليم الدينى بوزارة التعليم، وساندت الدراسات المسرحية فى معهد "إيمونا" (الإيمان) النسائى. وهناك اتجاه مواز لإقامة معهد للرجال يديره أودت ليئون، بمساعدة مدرسة "إيمونا ومعلاه" الدينية.

وقد عبرت رفقة مينوفيتس عن موقفها من العلاقة بين المسرح واليهودية فى مقال تحت عنوان "نحو مسرح يهودى محبذ" والذى نشر فى مجلة "ديموى" (عدد ٥- ٦، شتاء ١٩٩٣)، ومن خلال عنوان المقال يتضح أن رفقة مينوفيتس، تؤمن بأن المسرح محبذ لخدمة اليهودية كوسيلة تعليمية، ولا تعتبره إبداعاً فنياً كجزء من ثقافة الشعب.

الاتجاه السادس: المسرح كاداة للتعبير عن الذات:

شعرت جماعات الدينيين، أنها لا يتم التعبير عنها بشكل لائق فى وسائل الإعلام والفن الإسرائيلى، حيث تعرض الشخصية الدينية والحريدية بشكل ساخر ونمطى.

وقد أدت الحاجة للتعبير عن الذات والعرض اللائق للجماعات الدينية فى السنوات الأخيرة إلى أنشطة متشعبة فى مجالات الإعلام المختلفه.

لقد عرضت تسيبورا لورى، مسرحية (نسيج) منذ ثلاث سنوات، ويتألف هذا العرض من عدة مونولوجات كتبتها الممثلات اللائى يسكن فى مستعمرة بالضفة الغربية، ويعبرن فيها عن تجاربهن وعالمهن الداخلى، وصراعهن مع الواقع المعقد فى المستعمرة الدينية. ومع نمط المستوطنة فى الإعلام الإسرائيلى:.

الاتجاه السابع: مسرح القداسة:

هو أكثر انواع المسرح اليهودى ندرة وتعقيداً، ويتشكل من "التائبين"، الذين يرغبون فى استخدام المسرح للتعبير عن انطباعاتهم الدينية، ويعتبر المسرح بالنسبة لهم نوعاً من الصلاة. وتعتبر مستوطنة "بت عين"، التى تقع فى "جوش عتسيون" من أماكن تجمع التائبين، ويقطن بها يسرائيل حقرونى، الذى كان مسرحياً قبل "توبته"، وهو الآن يقوم بتنظيم رحلات فى الصحراء، ويستخدم فيها وسائل مسرحية كى يقرب المتنزهين من دواخلهم.

أما دينا شوحيط، التى تسكن "بت عين" أيضاً فتكتب وتعد مسرحيات مأخوذة عن قصص حسيدية، ومن أبرز عروضها التى قدمت للنساء فقط عرض "الذكى والساذج" وتعتمد فيها على قصص رابى نحمان من برسلاف، وتعالج السؤال التالى: "ما هو السبيل الصحيح لعبادة الخالق: السذاجة أم الحنكة؟.

١٥- محاسبة النفس الجمعية

اليهود وكراهية الذات فى القصة العبرية المعاصرة*

أهوفا فلدمان

نظرية الإنكسار:

تعتبر كراهية اليهود لذواتهم بمثابة ظاهرة نتجت عن حدوث شرخ أو إنكسار فى الثقافة اليهودية، وانعكست فى الأدب العبرى الحديث كظاهرة تعبر عن الأعماق السيكو – تاريخية، وصارت ملامحها بمثابة تكوينات واعية، ولا واعية من صور الانكسار. ويبرز ثقل هذه الظاهرة الأدبية، خصوصاً، لكونها متحققة فى جميع الأجناس الأدبية. وعابرة للأجيال.

ولا تعد قضية "كراهية الذات" موضوعاً جديداً. لقد اعتقد "باروخ كورتسفيل" (الناقد الإسرائيلى المشهور والمتوفى عام ١٩٧٢) أن هناك علاقة تربط بين ما يسمى "كراهية الماهية اليهودية" وبين الأسس التكاملية للأدب العبرى الحديث، وأنها ظاهرة نتجت عن طرق تَكوُّن وتَشكُّل هذا الأدب، الذى نما على أرضية الأزمة اليهودية، التى تطورت على خلفية "ثورة العلمنة" فى العالم عامة، ولدى الشعب اليهودى خاصة. وهذا الأدب لم يتطور بصورة حلولية اعتماداً على موروثه من (الأدب التقليدى)، بل مازالت بينهما فجوة لا يمكن سدها. حيث إنه أثناء الانتقال من عوالم الإيمان لدنيا العلمانية، حدث انشطار للنفس الجمعية، ونشأت شيزوفرينيا ثقافية كانت نتيجتها لمعاداة اليهود للسامية، أى معاداة اليهود لذواتهم.

ويفرق "باروخ كورتسفيل" بين أدب الهسكالاه، الذى ظهرت فيه "كراهية اليهود لذواتهم" كموتيف" حر يعبر عن الحرب بين أبناء النور، وأبناء الظلام، ذلك الموتيف

---

* نشر هذا المقال فى دورية "ناتيف"، السنة السابعة عشرة، العدد الأول (٩٦)، يناير – فبراير ٢٠٠٤.

الذى اتخذ شكلاً تراجيدياً بإنكار اليهودية ورفضها، وبدأ إنتاجه الأدبى وكأنه "إنشاءات إصطناعية" (العودة الرومانسية لكتاب الهسكالاه إلى الماضى مأساوية، تماماً مثل الظاهرة الكنعانية المتأخرة)(١). وقد تجلت الظاهرة فى أعمال أربعة أدباء يهود من أبناء نفس القرن: يوسف حييم برينر، فرانس كافكا، أوتو فاينيجر، وكارل كراوس، وإن كان بصورة أصيلة ومختلفة. وكان القاسم المشترك بين هؤلاء الأدباء وبين أدب الهسكالاه، هو أزمة اليهودية. لقد كانت أعمال الأربعة تعبيراً عن واقع الكوابيس المخيفة التى مروا بها كيهود فى تلك الفترة، كتعبير عن الأزمة الحقيقية التى حملت بين ثناياها نبوءة تراجيدية، هى المعرفة اليقينية المؤلمة، والتى تقول بأن اليهودية لم تعد قوة دينية حية وإيجابية. ومن هنا كانت كراهية اليهود لذواتهم انعكاساً للصور الأساسية التى تكرست فى أعماق أعماقهم، ولم تتواءم مع الواقع الزائف الذى تجلت فيه مثالب الحياة اليهودية.

وقد أدت هذه الحالة من "عدم التوائم" إلى السخرية من شخصية الأب فى إنتاج كافكا، وتحولت إلى مركب هدم للذات فى أعمال برينر، وتغييراً للديانة، وانتحاراً لدى فاينيجنر، وسخرية لاذعة عند كراوس. لقد بدأ إنتاجهم بمثابة رد فعل قاس ناجم عن قصة حب جريح، محبط، مدنس، أدى إلى كراهية الذات. ولعل الإتقان والإجادة الاستاتيكية (الجمالية) المبهرة فى أعمالهم نتجت عن حالة انكشاف حقيقى عصيب ومؤلم على دخائلهم.

---

(١) الكنعانية المتأخرة: حركة سياسية ثقافية ذات نظرة خاصة للتاريخ اليهودى، بدأت نشاطها فى الأربعينيات من القرن العشرين فى فلسطين. ويتبنى هؤلاء الكنعانيون أسطورة تقول، أنه عندما عاد اليهود من مصر إلى أرض كنعان، لم يجدوا قبائل معادية لهم، أو مختلفة عنهم من الناحية العرقية، بل وجدوا شعباً يتحدث العبرية ويشبههم فى الملامح والخصائص الجنسية والبدنية، ولذلك فاليهود أو العبرانيين، ليسوا سوى كنعانيين. والإسرائيليون الحاليون هم "الكنعانيون الجدد"، وبذلك تكون للأمة الإسرائيلية جذور قديمة تمتد إلى العبرانيين القدامى، قبل أن تنتشر بينهم اليهودية. وبهذه الطريقة يسقط الكنعانيون تراث يهود "الدياسبور" (الشتات اليهودى)، بل والتراث اليهودى كله، ويرون أن هؤلاء ينتمون إلى الشعوب التى يعيشون بينها، وأن الأمة الجديدة تتكون من كل ولد على أرض فلسطين، سواء كان يهودياً أو مسيحياً أو مسلماً، وأن هؤلاء أن يقبلوا بالهوية الكنعانية الجديدة.

إن دراسة الأعمال الأدبية العبرية المعاصرة توضح أن الأدب الإسرائيلي يسير في نفس الخط الأول، العدائي، المسكيلي (نسبة إلى حركة الهسكالاه)، الاصطناعي، ولم يدخل في حالة صراع حقيقي (على غرار الأدباء الأربعة المذكورين) مع مشكلة الأديب الذي يعيش كيهودي في عالم علماني، بينما يهتم في إنتاجه بالأجناس الأدبية فقط، كبديل ظاهري لفقدان السيطرة على الواقع المنهار.

الفخ والنكران:

على الرغم من تغير الظروف التاريخية "للشعب اليهودي"، إلا أن الظاهرة تعود لتتجلى من جديد في الأعمال الأدبية، التي صدرت خلال العقود الثلاثة الأخيرة، بما يؤكد أن كراهية اليهود لذواتهم هي ظاهرة بالغة العمق. إن نفس السلوك يتواصل عند اليهود بعد قيام الدولة، رغم اختفاء مسبباته، خاصة أنه لم يعد هناك خطر على مفهوم السيادة، ومن ثم لم يعد هناك أي مبرر عقلاني لكراهية الذات. وعلى ذلك يتضح أننا أمام حالة إعوجاج متجذرة في اللاشعور الجمعي، حالة مرضية، تترجم نفسها في صورة معاداة "ذاتية" للسامية.

لقد سجل عاموس عوز، من أدباء "جيل الدولة" رد فعله في كتابه "الوضع الثالث" ١٩٩١ (ص ٨٠)، على أنه ولد تعيس، يرى أن الأوضاع السياسية هي محصلة خلل في الشخصية اليهودية خلل وراثي، شتاتي- تاريخي، صار بمثابة طبيعية باطنية لليهود.

وقد كتب عوز: لا يوجد أمام اليهود سبيل للعودة إلى ميدان التاريخ، دون أن يتحولوا إلى نفايات؟ لقد حُكم على كل من كان طفلاً تعيساً أن يَكبُر ويصير رجلاً عنيفاً؟ وقبل أن نعود إلى ساحة التاريخ ألم نكن نفايات؟ ألم نكن فيشكا الأعرج[1]، أو آريه ضخم الجثة[2]، ألا توجد طريق ثالثة؟

---

(١) فيشكة الأعرج: شخصية يهودية نموذجية كان يحفل بها الواقع اليهودي في روسيا وخلدها الأديب اليديشي شالوم أبراموفيتش المعروف باسم الشهرة "مندلي موخير سفاريم" (مندلي بائع الكتب) (١٨٣٦ - ١٩١٧)، في أحد أعماله الأدبية التي حملت نفس الاسم، ورصد فيها الشخصيات النموذجية والواقعية في أرجاء "منطقة الاستيطان" اليهودية في روسيا. وكانت أهم أعماله في هذا الاتجاه رواية "رحلات بنيامين الثالث"، وهي رواية مغامرات على نسق "دون =

يعرب عاموس عوز فى هذه الكلمات عن تعاطفه مع الاتهامات المعادية للسامية، ليكتشف أن هناك نقائصاً فى ذاته. ويعتقد الراوى فى موضع آخر بالرواية (ص ١٥٠)، أنه ربما كان الاستنتاج الأخير أن هتلر وليس عبد الناصر هو الذى سيضحك أخيراً. فرغم إنتهاء كل شئ، ها هو يواصل هدم الشعب اليهودى، لا يتركنا وشأننا. كل ما يحدث لنا الآن، حَكَم علينا به هتلر على هذا النحو أو غيره. وطبقاً لعاموس عوز فإن "أحداث النازى" تحولت فى دولة إسرائيل إلى أسطورة قومية، وتحت تأثير "أحداث النازى" هذه تحول الإسرائيليون إلى شعب عدوانى، عنصرى، وفاسد، وكانت المحصلة النهائية لذلك، هى أن التاريخ اليهودى دفع اليهود دفعاً إلى كراهية "الأخر".

وتعضد هذه العبارات فرضية كورتسفيل، الذى رأى أن محو الأساس الميتافيزيقى واختيار القومية الحديثة، أسفر عن حالة متناقضة ومنافية للعقل: فمن جهة، هناك الاعتراف بعدم منطقية الوجود التاريخى المنفصل، ومن جهة أخرى، هناك أيضاً عدم القدرة على استخلاص النتيجة الحتمية، أى، التلاشى والاختفاء، وهذا هو الفخ الذى يؤدى إلى كراهية اليهودى لذاته. إن انكشاف اليهود على دنيا العلمانية خلق لديهم أزمة هوية خطيرة، خلق صراع هوية يصل إلى حد إنكار الإنتماء للماضى وجذوره. وهذا هو التناقض الوجودى لدى اليهود الذين يريدون الحياة فى إطار من العلمانية.

إن الصهيونية كحركة قومية- حديثة، هى جزء من مسيرة العلمنة والإندماج، مسيرة تهرب فيها الوعى اليهودى من هويته، أو لنقل أنه حجب المعانى التى يرفضها ومحاها من ذاكرته. وحقيقة أن الثورة الروحانية القومية لدى الشعب اليهودى نبعت من

= كيشوت" حول مغامر يهودى يجوب مناطق إقامة اليهود ليرصد مظاهر الجهل والتخلف والخرافات فيها.

(٢) آريه ضخم الجثة: اسم الشخصية الرئيسية فى أول قصة كتبها شاعر القومية اليهودية حييم نحمان بياليك (١٨٧٣ - ١٩٣٤) فى عام ١٨٩٨. ويصور بياليك فى هذه القصة شخصية نموذجية كان يحفل بها الجيتو اليهودى الواسع فى روسيا، وهى شخصية الريفى الساذج الذى يفتخر بجهله وبصرة أمواله، ويحتقر فى داخله كافة المخلوقات التى ليست على شاكلته، وهو ممثل الطبقة الجديدة فى الشارع اليهودى فى نهاية القرن التاسع عشر. وبرغم أن بياليك، إشتهر كشاعر للقومية اليهودية، ونصب أميراً للشعراء العبريين، إلا إنه كتب العديد من القصص والعديد من المقالات، كما كتب سيرته الذاتية تحت عنوان "النبات البرى".

مصدر خارجى، يمكنها أن تعيننا على فهم استمرارية التوجه المدمر لهذه المسيرة حتى بعد قيام الدولة، وتساعدنا فى فهم محاولة تخليق "يهودى جديد" ينهل من صلاحيات تلقاها من عالم خارجى معادى، ويحاول استيطانها، ويتزامن ذلك مع قيامه بتقييم نفسه كيهودى طبقاً لمعايير هذا العالم (معايير الثقافة المعادية للسامية) والأفكار المسبقة. لقد حاولت الصهيونية إصلاح عيوب اليهود التى حددتها الانتقادات المعادية للسامية، وهى تلك الانتقادات، التى قال عنها المفكر الصهيونى ماكس نوردو، أنها غير مبنية على حقائق. أى أن هذا هو التأثير الظلامى للأحكام القديمة، المعادية لليهود، والتى استبطنها اليهود على مر العصور.

ويتضح من هذه التفاسير، أن الصهيونية كانت إلى حد كبير، شكل من أشكال الهروب من اليهودية.

وعلاوة على ذلك، لقد كان متوقعاً من الصهيونية بوصفها حركة قومية- حديثة، أن تشكل بديلاً للإيمان بالرب، وقد أدرك يوسف حييم برينر مبكراً، أن هذا البديل غير قابل للتحقيق، ومن ثم فقد استبصر المأساة اليهودية فى العصر الحديث. وفى معرض انتقاداته للكتاب الصهاينة وصف كتاباتهم بأنها محاولة لجعل اللاهوتية اليهودية حالة قومية أكتواليتية. وقد صارت الصهيونية، أثناء المسيرة الروحانية المتطورة لتحويل المجتمع اليهودى لمجتمع طبيعى، إلى ما يمكن أن نسميه "دين مهيمن" يغذى ثقافة متجددة، خاصة، فى فترة "اليشوف" (الاستيطان اليهودى السابق على الصهيونية فى فلسطين)، وعلى مدار ثلاثين سنة بعد قيام الدولة.

ويتضح من خلال حساب النفس الذى يجريه المجتمع الإسرائيلى مع ذاته، وكما يظهر فى الأدب، أن الصهيونية لم تستطع أن تشكل بديلاً لليهودية، ويظهر أبطال الأعمال الأدبية الذين ظهروا فى إنتاج هذا الجيل وكأنهم "مسحاء علمانيين" فقدوا مغزى وجودهم.

لقد رأى ساميخ يزهار، شيخ أدباء "جيل الصبَّاريم" فى كتابه "مشارف" (١٩٩٢)، أن الصهاينة "كولنياليين" (إستعماريون) استولوا على حقوق الشعب العربى. وشرع يحاسب الآباء المؤسسين، الذين فشلوا فى التنبؤ بتطور الصراع التراجيدى بين اليهود والعرب، بسبب يهوديتهم "الشتاتية"، فكان من المريح بالنسبة لهم أن يعيشوا حلم

"القدس السماوية" على أن يروا الواقع المعيش. ويتماثل هذا الموقف مع موقف المؤرخين الجدد، الذين يمثلون تيار ما بعد الصهيونية، وما بعد الحداثة، فى الدرس التاريخى الإسرائيلى.

كذلك، فإن الأدباء الذين ينتمون لجيل "البالماح" (بلوجوت همحصى أو سرايا الصاعقة)، وانتموا فى نفس الوقت "لجيل الدولة" مثل- موشيه شامير، فى روايته "حتى النهاية" (١٩٩١)، بنيامين تموز، فى روايته "فندق أرميا" (١٩٨٤)، شلومو نيتسان، فى روايته "إمبراطورية ألحان بيكاسو" (١٩٨٢)، ناتان شاحم، فى روايته "أمطار روزندورف" (١٩٨٧)، أهارون ميجد، فى روايته "فويجلمان" (١٩٨٧)، يوارام كانيوك، فى روايته حصان خشبى (١٩٧٤)، ما بعد مورتام (١٩٩٢)، حانوخ برطوف، فى روايته "فى وسط الرواية" (١٩٨٧)،- كلهم كتبوا أعمالا عن أبطال لا منتمين، مرضى نفسيين، وأشخاص ينتحرون، (من ميراث الهسكالاه والشتات)، وهى كلها نماذج تعانى من فصام فى الشخصية، وتشير لحالة من التمزق النفسى الذى يؤدى للانتحار. ويقوم كل هؤلاء الأدباء بعمل حساب مع تراثهم اليهودى- الصهيونى، ويرون أن الطريقة التى تحقق بها تمثل فشلاً زريعاً، وتمثل وضعاً غير قابل للإصلاح، وميئوس منه، ويوجهون إصبع الاتهام لمصادرهم وتراثهم- اليهودى. وتتركز حبكة الروايات حول محاسبة الآباء، حيث تسير منظومة العلاقات بين الأبناء وآبائهم، بطريقة يبدو فيها الأبناء هم المُطارِدين من قبل الأدب، الذى يُصور بوصفه الشخص الذى يورثهم مصير الذبيح والقربان. ويوجد عند هؤلاء الأدباء، على ما يبدو، علاقة وثيقة بين البشارة الأبوكاليبسية والأجواء الانحطاطية المُكرسِة لتيار الفن من أجل الفن فى أعمالهم، وبين عمرهم البيولوجيى.

وتستمر فكرة محاسبة "الأب" لدى "جيل الدولة"، وحتى لدى "الجيل الشاب" الذى لم تكتمل حقبته بعد، وأصبحت الصورة الناجمة عن القصة الصهيونية، بمثابة رمزية أوديبية، بحيث تحتل شخصية الأب ومحاسبته مكاناً مركزياً فى أعمال أدباء شبان مثل: أورلى كاستل بلوم، فى رواية "دولى سيتى" (١٩٩١) و"إتجار كارت" فى قصتيه القصيرتين، "أنابيب" (١٩٩٢) و"أشواقى لكسينجر" (١٩٩٤).

وقد كتب البروفيسور هليل فايس، عن الصهيونية كبديل لليهودية قائلا: "أثناء المحاولة لتطبيع اليهودية، لم تتمكن الصهيونية من أن تكون بديلاً ناجحاً دون حوار مع المصادر الجينية، ومع اليهودية، حتى تبدو كوريثة شرعية لها، وأيضاً باعتبارها النقيض العقلانى. ولم تكن الصهيونية الحديثة، ممثلة فى شخصية أبناء الهجرة الثالثة، إلا بمثابة تمويه على اليهودية الأصلية. أما ما يطلق عليه "ما بعد الصهيونية"، فهى لفرط السخرية، تمويه غير محنك لفكرة الاندماج، أو ليهودية موزموبوليتانية تحاول الفرار من التاريخ. ويعتقد إليعازار شفايد، أن الصهيونية أو "الثقافة العبرية"، لم تفلحا فى تكوين بديل لعالم المعتقدات اليهودية، وأن التحول الأيديولوجى، الذى نشأ مع إقامة الدولة، قد تلاشى، لأنه كان متهالكاً ومفروضاً، ولم تملأ أية أيديولوجية جديدة الفراغ الناشئ عن تلاشيه.

وكانت النتيجة المترتبة على ذلك، هى أن البديل الصهيونى صار مناسباً لفترة زمنية معينة فى التاريخ، بينما أسفر الفراغ الناشئ عن حالة من الاحتجاج عمت الأدب، ليس فقط ضد حالة غير سوية تمر بها الأمة، ولكن تعبيراً عن تناقض داخلى تفاقم وأصبح ملموساً، بسبب التنكر لسمات الهوية اليهودية، وبسبب تحطيم أساطير كل ما هو صهيونى أو إسرائيلى. وقد كانت حالة إنكار اليهودية بمثابة استمرار لحالة إنكار الشتات، وكانت حالة إنكار الإسرائيلية أو القومية بمثابة استمرار لإنكار اليهودية، وذلك بالتزامن مع تغيير منطلقات الرفض والنكران من أديب لأخر، ومن عصر لأخر. وقد حول مسار التدمير الانسان "اليهودى الجديد"، لإنسان فقد مغزى وجوده، وبقى شخصاً يتيماً بلا أسرة، وبلا هدف.

إن تاريخ الشعب اليهودى يمكن أن يكتب، بوصفه حرب ثقافات متعاقبة تتغذى على إنهيار معتقد ما بقوة معتقد أخر سابق عليه. واليهودية بوصفها ثقافة، هى تراث من التفاسير، ولكن من ناحية الزمن، الذى بدأت تتمعن فيه فى نفسها (الأوائل كانوا رجال "العلوم اليهودية"(دراسات التاريخ اليهودى فى القرن التاسع عشر)) يبدو أن ثقافتنا فى حالة من التخبط الدياليكتيكى ظل يراوح ما بين الأسطورة والتاريخ . وهذا التوجه هو الذى مهد الطريق أمام بروز ظاهرة "المؤرخين الجدد"، بتفسيراتهم التاريخية

التى تـناقض نفسـها، حيـنما يعرضـون القومـية الـيهودية، على أنها تنهل من "المقرا" (كتاب العهد القديم) كقومية متخيلة أو بطريقة التفسير ما بعد الحداثى، لنص أو لقصة.

لغة الأدب كإنعكاس لأزمة الثقافة اليهودية:

يوجـد فـى البنـية التحتـية للعمـل الأدبـى ولغـته، البرهان العميق للغاية على نضال المجتمع من أجل إرثه الثقافي. ولا شك أن هناك من سيرى أن عودة "الأدب" التاريخية إلى لغـة "المقـرا"، عـلى طـريقة "الهسـكالاه" والإحـياء الصـهيونى، هـى بمـثابة حالـة "مواصـلة" يقـوم بهـا المـبدع للمتوالية الثقافية. ولكن استخدام اللغة العبرية خلق وكشف عـن التـناقض الداخـلى لـدى "الـيهودى الجديـد"، فهـى، ظاهرياً، مجرد عودة، لأنها ليسـت تطوراً داخلياً للثقافة اليهودية، فى الوقت الذى تمثل فيه هذه اللغة فى جوهرها تناقضاً مع القيم التى تعبر عنها وتبشر بها اعتباراً من حقبة "الهسكالاه" فصاعداً.

وخـلال الانـتقال مـن عـالم الإيمـان لدنيا العلمانية منزوعة الحدود، تحولت اللغة إلى عامل مساعد لمسيرة العلمنة، بمعنى الوجود القيمى للإنسان اليهودى. وهذه المسيرة تمثل فعـل الانكسـار بكـل قوته. وأثناء هذا الانتقال، تحولت اللغة فى الأدب العبرى إلى بوق سياسى للثورة العلمانية المدفوعة بواسطة اللاوعى السياسى، وبرزت فى الطبقات التحتية لهـذا الانـتقال محاولـة قمـع الظاهـرة الديـنية. وقد اندفع اللاوعى السياسى على خلفية الأزمـات السياسـية، وعمـل فـى اتجـاهين: الأول- الظاهـرة الدينية المكبوتة، والثانى- الدائـرة المُطوِقـة، محكمـة الإغـلاق، والتى كان عليها، بمنتهى الحرص، أن تحقق حلم الطبيعية العلمانية، أى نقيض فكرة "الاختيار"، و"الشعب المختار".

ويقـترح العمـل الأدبـى حلولاً خيالية للتناقضات الإجتماعية الحقيقية، بحيث يكون الجهـاز الـبلاغى للعمـل الأدبـى هـو بمـثابة تحقيق للأيديولوجية الخفية للأديب. لذلك يـتحول الأدب فى حرب الثقافة إلى أيديولوجية تكتب نفسها، ومن جراء ذلك، فإنها لا تفقـد قدرتهـا عـلى النظر إلى هو أبعد من محيطها، وإنما تُعبر عن صورة الحياة المنعكسة عـلى صـفحاتها عـن معاداة سياسة للسامية، بسبب عدم القدرة على التخلص من سمات الهويـة الـيهودية، عـلى الـرغم مـن التعاطف والتطلع "للطبيعية"، وهى حالة تدل على الكبت والتناقض.

لقد تحولت العلمانية فى مرحلة "الإسرائيلية" إلى أيديولوجية: بمثابة وسيلة يحاول من خلالها "الإسرائيلى" أن يتخلص من كل مشاكله اليهودية. و"المخُلص" العلمانى، ممثلاً فى شخصية الأديب، أو الراوى، ينظر إلى نفسه على أنه "مسيحاً علمانياً". وقد ارتدت شخصية المسيح فى الأدب زياً تنكرياً صوفياً مشوهاً، والمثال على ذلك الأبطال فى رواية "حصان خشبى" ليورام كانيوك (١٩٧٤)، و"السيد مانى" لـ أ.ب. يهوشواع (١٩٩٠)، و"الوضع الثالث" لعاموس عوز (١٩٩١). وقد نشأت هذه الرؤية فى رحم التفسير العلمانى الذى عنى بالفكرة المسيحانية. وهى تنطوى، فعلاً، على تعبير عن انتقادات مشروعة، لكن مغزاها النهائى غير هادف، وفقاً للمفاهيم اليهودية، وهو تعبير يساعد على تدمير مغزى الوجود. وتعبر هذه الأمور عن أشواق لثمة عهد جديد، وتضفى، بُعداً من القداسة على الحالة العلمانية، وهو التناقض الذى خلق لا معقولية الوجود.

وقد نشأت فى ميدان الثقافة الإسرائيلية، صلة وثيقة بين "ما بعد الحداثة" وأفكار "ما بعد الصهيونية" (كلا التيارين نهلا من مصدر خارجى)، وتكشف العلاقة مع اللغة عن الخط المعادى للتاريخ الذى يتبناه تيار "ما بعد الحداثة" الإسرائيلى.

وتقوم اللغة كأداة وظيفية، وفقاً لما قاله لاكان، بدور الأب الرمزى، حيث يتم استعراض الماضى بواسطة الأب. ومن ثم نشأت علاقة متشككة بين اللغة وبين تيار "ما بعد الحداثة"، وهى علاقة تنكر المكانة الموضوعية للكلمة، اللغة أو النص.

إن العودة إلى الماضى بنظرة "ما بعد الحداثة"، هى تشويه للماضى، أو عملية فصل له عن مغزاه (مشكلة خطيرة ومصيرية). الشوق والخجل يعتملان فى المقابل، ويصبح من المقبول تقديم رؤية تحمل موقفين متناقضين للماضى، كموضوع ميئوس منه داخل الوعى الذاتى. ويوجد لهذه الحالة أيضاً قدرة قوية على الادعاء، وهى القدرة التى تحرك غالبية الأعمال الأدبية العبرية المعاصرة. اتهام للذات يصاحبه خداع للذات، بحيث يبدو أنه لو تغير، بواسطة تشويه الحاضر والماضى، فإنه عندئذ ستمحى معاصى اليهود القديمة، وعندئذ أيضاً لا يكون سببها، هو كونهم يهودا، ولكن يصبح السبب هو لحظة ميلاد الدولة اليهودية.

وتحمل الوظيفة الأوديبية مغزى التمرد والهدم، وهى حالة دياليكتيكية وسمت الطريق التاريخى للصهيونية كحركة قومية علمانية. ومحاولة تقديم العلاقة بين الآباء

والأبناء على أنها ظاهرة لا شعورية لدى أبطال محكومين بواسطة الأب الكبير المُهدِد المتوعِد، وأبنائه الأبطال الذين يُقدمون على الانتحار، هى استخدام لوجهة نظر غربية، تمنح القصة الإسرائيلية مركباتها التراجيدية.

وبعبارة أخرى، فإن الانكشاف على عالم بلا آلهة لا يؤدى إلى انتحار وتصفية اليهودية فقط، بل و "الإسرائيلية" أيضاً، وهو الهدف، الذى كان ومازال أقصى طموحات المعادين للسامية منذ الأزل.

ويبرز فى أعمال أ.ب. يهوشواع، "موتيف" قتل الأب فى قصة "موت الكهل" (١٩٥٧)، ونفس "الموتيف" يلمح إليه فى روايته "السيد مانى" (١٩٩٠)، وفى رواية "مولخو" (١٩٨٧)، ويبرز "موتيف" "الذبيح" فى قصته الطويلة "فى بداية صيف ١٩٧٠" (١٩٧١)، وقد كتب يهوشواع كذلك كتاباً بعنوان "بفضل الطبيعية" (١٩٨٠)، التى تبنى منظومة العلاقات بين شعب إسرائيل وإلهه على أساس المنظومة الأوديبية.

تنظر الرؤية اليهودية إلى فكرة "الذبيح" على أنها رمز لبذل النفس والتضحية، حيث أن إسحاق كان، عملياً، مدركاً أنه يقاد للذبح (ولم يذبح!). وجاء الأدب العبرى وقدم الواقع على أنه واقع "ذابح"، لكن ليس به ملائكة ولا مُخَلِصين. ونتجت هذه الرؤية عن انهيار إيمانى، وبرهنت على العجز عن التغلب القومى على مشاكل العصر. وفى مسيرة متصلة، تنطوى المسألة هنا على محاولة بحث عن الهوية، وعن مغزى للحياة التى فرغت من مضمونها.

ومن نماذج البحث عن الهوية، على هذا النحو، ذلك التطلع لتغيير الديانة، أو على الأقل التطلع لتجليات أخرى، جديدة، ونجد ذلك عند الأديب بنيامين تموز، فى رواية "يعقوب" (١٩٧٤)، الذى طلب إعادة "البركة" والتخلص من لعنة، كونه "مختاراً". وعند الأديب يعقوب شبتاى، الذى حاول بطله "إسرائيل" فى رواية "ذاكرى الأشياء" أو "العقد الابتدائى"، أن يعثر على مغزى للوجود بتقربه من الآثار المسيحية فى يافا. وهناك عميندوف فى "حصان خشبى"، بطل يورام كانيوك، الذى يحلم بحبيبة تدعى مريام، تعيش فى دير بجوار أريحا، و"فيما" بطل عاموس عوز، فى رواية "الوضع الثالث"، الذى يبحث عن حل اللغز فى اليونان (ذلك الرمز القديم للثقافة الغربية) ويقع فى حب فتاة مسيحية، تعبيراً عن الأشواق لـ "عهد جديد" بدلاً من "العهد القديم".

ثلاثة أشكال من قصص كراهية الذات اليهودية :

يعكس الواقع الموصوف فى الأعمال الأدبية العبرية فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، حالة اجتماعية إسرائيلية مشبعة بكراهية الذات اليهودية. وفى هذا المقال سنضرب أمثلة بالأعمال الممثلة والتى تعبر عن هذه الفكرة.

يبرز الموضوع فى فى أجناس أدبية مختلفة: كتاب "بفضل الطبيعية"، مجموعة مقالات (١٩٨٠)، ورواية "السيد مانى" (١٩٩٠) لـ أ.ب. يهوشواع، و"نفس يهودية" (مسرحية) يهوشواع سوبول (١٩٨٢)، وفى كل من "ملحد رغم أنفه" (١٩٨٥)، و"فى ثلاثة طرق" (١٩٨٦)- وهما روايتان ليهوشواع بار يوسف، وفى رواية "الملائكة قادمون" (١٩٨٧) ليتسحاق بن نير، ورواية "الوضع الثالث" (١٩٩١) لعاموس عوز، ورواية "دولى سيتى" (١٩٩٢) لأورلى كاستل بلوم. وسنتعرض هنا لثلاثة أعمال أدبية تحمل الخطوط العريضة المعبرة عن الظاهرة.

فى البحث الذى قمت به عن كراهية الذات اليهودية قبل عدة سنوات، وجدت ثلاثة أشكال من كراهية الذات اليهودية: **الشكل الكنعانى ممثلاً فى العمل الهجائى "فندق أرميا"، شكل ما بعد الصهيونية، ممثلاً فى رواية "الملائكة قادمون"، الشكل الإنسانى- المسيحانى ممثلاً فى رواية "السيد مانى".**

أما الأعمال الأخرى التى سنستعرضها فسيظهر فيها تداخل بين الأشكال.

العمل الأدبى (فندق أرميا) والذى كتبه بنيامين تموز هو عمل هجائى رمزى يتكون من ثلاثة فصول تحمل أسماء استعارية: "مشغل الخياطة والمدينة"، "الفندق"، و"أجراس المسيح". البطل هو أرمياهو أبرماسون. فيما يتعلق بالبعد الخاص بصياغة الشخصية تقترب ملامحه من الشخصية التاريخية للنبى أرميا كما استقرت صورته فى الذاكرة الجمعية، رمزاً للشتات والدمار. وتعكس تحولات الشخصية مدى انفصامها، فمن جهة هو: العلمانى الإسرائيلى المنتمى المثالى، ومن جهة أخرى الشخص الحريدى المعادى، بوكى ترونتش (لقب تحقير مثل يهودى صغير)، الذى يمثل يهودية الشتات ويرمز للمصدر الفاسد والمتعفن.

شخصيات النساء- "دوره" عروس أرميا و"جومر" أخته- تمثلان الأطراف الطوباوية وغير الطوباوية لوجهة النظر العلمانية. وترتبط جميع السمات التى تميز

الشخصيات بطريقة الوجود اليهودى: فالعلاقة بين الماضى والحاضر والمستقبل تنقطع وتضمحل داخل الحاضر القصصى. وتُرسم أرض إسرائيل على أنها وطن فندقى، شقة دعارة، وملجأ ليلى. وحتى تصوير الدولة على أنها مشغل خياطة يسلط ضوء من السخرية على فكرة "العمل" عند الصهاينة الاشتراكيين، ومن خلاله تبدو دولة إسرائيل وكأنها استنساخ لمدينة شتاتية من عصر "الهسكالاه". كما أن شخصية "الخياط اليهودى" وتعبير "أورشليم السنهدرينية"، على غرار "أورشليم الصليبية" يساهمان فى بناء الصورة الطفيلية. ويتبدى التشويه والتحولات بواسطة إدراج شخصيات نمطية معادية للسامية بروح "بروتوكلات حكماء صهيون". والعمل كله بمثابة مؤلف هزلى لمحاكاة "الأسطورة اليهودية"، و"العهد القديم"، وفى المقام الأول الأدب الذى شكل وصاغ وجهة النظر القائلة بوجود قومى- شتاتى (أسفار أرميا، حزقيال، هوشع، وسفر المراثى). كما أنها محكاة هزلية لليوتوبيا الصهيونية (ألتنوى لاند لتيودور هرتسل)، وللحلم الكنعانى الذى ينتمى إليه الأديب نفسه. لقد أراد المؤلف أن يصور نهاية العلمانية والكنعانية لحظة لقائهم مع اليهودية.

يمكن تمييز الأسس الأسطورية الشرق أوسطية فى القصة، تلك الأسطورة التى يمكن أن نلاحظ فيها نواة الثنائية التى تحمل مبدئين متناقضين يرتكزان إلى نفس الأرضية، ثم ينفصلان- أرميا شبيه هرتسل، وبوكي ترونيتش كما "نكروبيل" مع مجموعة من السمات اليهودية: الشخصية النمطية المعادية للسامية على الرغم من عروقها اليهودية، أو الخياط الذي تحول لرجل صناعة العطور، و(حانيوك) التائب العائد لحظيرة الدين رجل العسكرية صاحب الأفكار القومية المدفوع بقوة التطرف المسيحانى. والانحراف الجنسي هو مسار مجازي يرمز للعلاقة بين الشعب وأرضه، الانحراف يحافظ على العلاقة بالوطن. والمناظر الطبيعية تعكس حالة العقم و الاحتضار.

شخصية إلهة ضخمة وحشية تبحث عن رمز للثقافة الإسرائيلية. اللقاء مع اليهودية يصور على أنه زواج بين شخص وشخص أخر ليس من جنسه.العمل الأدبي الذي يجرى مناقشته الآن يبدأ وينتهي بالموت: اليهودى "يموت" بعد أن نفذ وصية "توالدوا تكاثروا". أرميا هو رمز للتطلع إلى الانفصال، الرؤيا الأبوكاليبسية تبشر بأن الوجود اليهودى غير مرتبط بالإطار السياسي، وبوكى "اليهودي الصغير التاريخي" سيبقى علامة

ودليل على "أبدية إسرائيل. لقد كتب تموز مرثية ذاتية، ومناحة جديدة على خراب دولة إسرائيل: إنه يصور الصهيونية على أنها " الخط الأخير"- هذه الرؤية توضح الحدود المأساوية "لليهودى الجديد". مشغل الخياطة مجاز يصل بين أدب الهسكالا والأدب المعاصر، ويكشف المسيرة الكتابة التاريخية الأدبية، من خلاله تصور الكنعانية على أنها طبعة ثانية من معادة السامية الذاتية، ما يجعل بنيامين تموز الأكثر شتاتية بين الأدباء.

فى مسرحية "نفس يهودية" (١٩٨٢)، تلك مسرحية التى تدور بالأساس حول حادث انتحار أوتو فاينيجنر (١٨٨٠ - ١٩٠٣)، ذلك الفيلسوف اليهودى الذى غير دينه بسبب كراهيته ليهوديته. فاينيجنر تعامل مع يهوديته فى كتابه "العرق والشخصية"، وفهمها على أنها معاداة لليهودية أو إنكار لليهودية. لقد أختار الكاتب المسرحى "سويول" أن يقدم لخشبة المسرح التوتر التناقض بين اليهودية والصهيونية: يرفض بطل المسرحية الصهيونية بناء على مواقف تنطوى على تداخل بين الأفكار النيتشوية، والتحليلية النفسانية على طريقة فرويد، والأفكار المعادية للسامية بطريقة أوتو بافر، وقنوط من المجتمع البرجوازى الصغير. وبطريقة مناقضة، يردد "سوبول" فى المسرحية عبارات الصهيونية الهرتزلية، محذرا رفاقه من انتصار يهودية الشتات، وسيطرتها، ونفاذها إلى سريرتها. فاينيجنر يكشف بشخصيته الطرف السقيم فى الثنائية، وتبدو كلماته وكأنها من منجزاته معاداة السامية الألمانية فى نهاية القرن التاسع عشر، التى كانت أساسا لكراهية إسرائيل فى القرن العشرين. وترتسم اليهودية أمام عينيه فى شخصية امرأة طبقا للطراز الشوبنهاورى، لا سيما وأن إدراك الجنس والغريزة من نصيبها، مما يهدد بالسيطرة على اتزانها. الدمج بين هذه "الشيطانية اليهودية" الغابرة على شاكلة كتابات مثل "ضد أبيون" داخل مسرحية إسرائيلية معاصرة، هى محاولة لتوفير مفتاح لفهم وإدراك الواقع الإسرائيلى. ويعتقد "دان أوريان" أن المسرح العبرى، منذ بدايته، صنف نفسه مع الإحياء القومى الصهيونى، وإنكار ماضي الشتات، يوجد به بعض سمات الشخصية النمطية اليهودية الشتاتية والدينية. وطبقا لدراسته، فإن غالبية الشخصيات التى تتحرك على خشبات المسرح الإسرائيلي تصاغ بطريقة نمطية، وغالبيتها أيضا تصاغ على أنها أنماط فى أجناس أدبية من

كوميدية، الأمر الذى يبرر مثل هذه "الصياغات". وتعد الشخصية النمطية فى المسرح هى تعبيراً عن النظرة التنميطية التى ينظرها العلمانيين للدينيين، وللحريديم على وجه الخصوص. التجسيد الساخر للمتدين تعبيراً عن الرغبة في معاقبة من يضع حدودا للعلمانيين، وهذا ما تفعله الثقافة العلمانية فى المكان المقدس بالنسبة لها، فى المسرح، الذى هو "المعبد العلمانى"، وذلك كله للتغلب على "موجة الاستتابة" التى تهدد وتخيف العلمانيين. لذلك يعرضون الصورة النمطية أمام عدد كبير من المشاهدين، الذين لا يكتفون فقط بأنهم لا يبدون اعتراضا، بل يبدو أنهم يشاركون أيضاً فى "طقس صرف العفاريت" مما يؤكد على حالة عداوة حادة تجاه الحريديم، والدينيين – القوميين و الحريديم الشرقيين. ويشير الباحث أنه اعتبارا من عقد السبعينيات زادت أعداد الدراسات والأبحاث ومقالات الرأى، التى تناقش مسألة الهوة بين العلمانيين والدينيين، وربما يرجع ذلك أيضاً لتطور وسائل الإعلام.

كذلك رواية "مولخو" ١٩٨٧) لـ أ.ب يهو شواع مبنية على الشخصية النمطية المعادية للسامية الذائبة دلالات جنسية ثانوية، على خلفية مشكلة هوية طائفية: ما بين السفارادى والإشكنازى أو ما بين المؤسسة التى يمثلها الـ "عملاق" الإشكنازي (الزوجة)، فى مواجهة الـ "قزم" السفارداى (الزوج مولخو). وتعتبر هذه القصة فى بناه التحتية، قصة كراهية للذات اليهودية- سفارادية.

وتقوم رواية "دولى سيتى" (١٩٩٢) لأورلى كاستل بلوم على أساس منظومة علاقات منحرفة جنسيا بين أم وابنها، بينما الطبقات الرمزية فى العمل تريد أن تعبر عن ذلك النفور والاشمئزاز من اليهودية، ومن الصور التاريخية "للمختار" فى جبل الدولة، فى السياق الصهيونى، النكبوى والقومى. واستمرار للرؤية المعوجة، تحطم كاستل بلوم الأسطورة الصهيونية التى تعرض بواسطة المدينة العبرية الأولى- تل أبيب رمز العلمانية – وتشير إلى "يهودية المستوطنين" باعتبارها جذور فشل المشروع الصهيونى

وفى رواية "الملائكة قادمون"، يصور يستحاق بن نير دولة إسرائيل فى سنة الألفين، على أنها دولة تنقسم بين العلمانيين والدينيين، بحيث يظهر العلمانيين على أنهم أقلية مضطهدة تعيش تحت سيف الإيجار (فصل الاغتصاب يرمز لحالة الإجبار الديني). وتدفع موازين القوى فى المجتمع البطل للتعاطف مع الضحية (الحريم

والألمان). ولكي يتغلب على مضطهديه ينتهى إلى اغتيال ذاته - فمن خطر تراجيدي إلى مشكلة الهوية. شحنات الكراهية هى كوارث تاريخية تحولت لمآسي فى الذاكرة الجماعية. وفعل التذكر يزيد من سرعة الهدم والجنون، "أمارات" تظهر على الجبين، أقزام مخلوقين من الخيال، عمالقة أسطوريين (رمز لموازين القوى بين الحريديم والعلمانيين، وبالتوازى المجاز المتمثل فى العلاقة بين القزم والعملاق التى استبطنها الراوي، الذى هو الأديب). مشاهد من أحداث النازين أسماء رمزية، خدع أدبية، كل ذلك يصيغ صورة كراهية الذات اليهودية. وتعكس الصياغة عقدة الهوية: يهودية، وصهيونية، وإسرائيلية الشخصيات العلمانية تقوم بأداء دورها على خلفية مقهى يسمى (هنا) ويمثلون النموذج العلمانى المشروخ. شكل من أشكال التمعن المشوه فى أعمال الشاعرين راحيل ونانانتان ألترمان، يكشف عن اتجاه لتحطيم الأسطورة الصهيونية - القومية - الاشتراكية. الطرف اليهودى ممثل فى شخصية الأباء (صغار وضعفاء)، الطرف الصهيونى - الطوباوي يرمز له بشخصية الأم المتوفاة. فى حاضر اليهودية هي (بقعة) - فى ماضى اليهودية كانت "علامة محفورة". البطل مطارد بواسطة التاريخ، صورة من الماضى النازي لطفل يهودي يرفع يديه أمام سرية ضرب نار ألمانية. هكذا تحدث فى العمل عملية تجريد أحداث النازى من الأسطورة، من خلال الاحتجاج على الرؤية اليهودية التى تبحث عن مبررات لما حدث. فى الخطاب الذى يعثر عليه البطل تنكشف الهوية اليهودية المفبركة لوالد جده، ذلك الرجل الذى تجند فى جيش النازي، وتزوج إمرأة ألمانية. وهدف هذه القصة هو دحض الفريضة التى تقول بوجود هوية يهودية، وذلك من خلال الافتراض بإن اليهودية ليست جديرة بالحصول على دولة لأن الخلل فى هويتها القومية هو طابعها اليهودى - طريقة غريبة اتبعها الكاتب للانتقام من يهوديته. النسيج الواصل بين الصهيونية وأحداث النازى فى "الملائكة قادمون" يخلق حالة مقارنة بين العنف السياسى فى سنوات الثمانينيات بدولة إسرائيل وبين نظام الحكم النازي فى ألمانيا - تلك الطريقة التى وصمت القومية اليهوديةوالصهيونية بعد حرب ١٩٦٧ بالعنصرية. نفس المواقف ونفس الموضوعات تتكرر فى كتاب "الوضع الثالث" (١٩٩١)، وكذلك فى رواية "دولى سيتي" (١٩٩٢).

الشعور بالدونية - شعور البطل دافيد بالانتماء إلى جماعة المظلومين - هو شعور موروث. الشخصية النمطية المعادية للسامية تم استنباطها، وبعلمانيته قام اليهودى

بكبت حالات تاريخية مهينة، وانفجاراتها "العلمانية" تخلق الميزان السلبى لليهودي فى علاقته مع ثقافته. ففي مناقشة دافيد مع "الهدف الشعري" الذى حددته له أمه، يشعر بالذنب والخوف لمجرد كونه يهودي "كشعور من ضبط متلبسا بعورته، مثل العجوز بن عطار فى شارع "هحولوت" فى نتانيا، عندما كان يمشى فى الشارع ويلعب فى عضوه "الضامر" (ص ١٠٨). عدم القدرة على التعاطف مع الرموز، وأن تكون منتميا، تعكس التناقض الإسرائيلي. والكوزموبوليتانية اليهودية تشبه المثلية (استمرارية الانحراف، للأساس الغريب والمحرم كرمز لمشكلة اليهودى). بطل بن نير يصور على أنه مطارد من قبل يهوديته، ويرى فى بقايا يهوديته أسباب فشل علمانيته.

تعد طرق صياغة الفكرة المسيحانية فى رواية "السيد مانى"، تعبيراً عن كراهية يهودية للذات في العمل. وفرضية المؤلف هى أن كل من يريد أن يفهم خلاص إسرائيل فى العصر الحديث، يذهب إلى الأساطير والنماذج الأولية اليهودية. وعندئذ سيعرف ويدرك تحقق الفكرة المسيحانية كالخلاص عبر "المجارى". أي أن تنفيذ التوراة فى إلغائها (خلاص المكان كـ "يعبر ولا يقتل"). تكثيف النماذج الأولية ظهر فى المحادثة الخامسة - هذه "المحادثة " هى أساس وبشارة القصة المسيحانية. فهى المحادثة الوحيدة التى تروى على لسان رب أسرة مانى (دلالة الاسم تشير للجنون - المانوية). واسمه إبراهيم مثل اسم أبي الأمة، ومثل اسم الأديب: حيلة ساخرة لعرض الموقف العائلى التاريخي. والمحادثات التى يتكون منها العمل الأدبى، توضح مركب الانشقاق، الحاصل نتيجة التاريخ والمصير اليهودى. فالمحادثات تعرض نقاط الرؤية المتغيرة، والتى تجعل من العمل بمثابة حيلة الكفر وتغيير الملة. الكاتب بوصفه الرواى "ينتصر" (المحادثة الثالثة - القضاء) "يعتنق الإسلام" (قصة الاغتيال على جبل المكبر مثل ذبح إسماعيل فى المحادثة الخامسة)، يقدم المسيحانية على أنها أساس للأمة التى يعتبر تغيير الدين شرط حتمى لبقائها، ولإيجاد مسيحانية علمانية أيضا (الحرية والخيانة، ص ١٦٩- ١٨١). النماذج الأولية لغشيان المحارم والذبيح (الزواج بين السيد مانى وعروسته تمارا، قتل وصلب يوسف ماني على جبل المكبر)، تبنى الاستعارة المشوهة لفكرة الخلاص، وتخلق ما يعد ذروة مثالية للحبكة تقدم المسيحانية على أنها حالة مرضية يهودية. الزمن الذي ينسحب من الحاضر إلى الماضى، يناقض مبدأ الأمل

الذى يعتبر جوهر الفكرة المسيحانية، ويرى أن تحقيقها انسحابا، وسيرا فى الاتجاه العكسى. العمل الأدبي لا يتناول الزمن فى حالة المستقبل، ومن ثم فهو يبشر بالموت.

اختيار نموذج غشيان المحارم، يتلاءم مع الادعاء المعادي للسامية والقائل بالعلاقة بين العرق وطبيعة الشخصية. أريد أن أقول، أن الشعب الذى تحولت لديه الانحرافات الجنسية الوجودية إلى طبيعة جوهرية، تمكن من أن يسن منظومة قوانين ملزمة وكابحة للانحرافات. المكان فى هذا العمل الأدبى هو "القدس - سلالة ماني هى عنصر من عناصر الخلفية المقدسية. ويؤثر المكان فى تحركات الأبطال المسيحانيين، تحول المكان إلى أساس فى الفكرة المسيحانية يدفع الراوي الإسرائيلي لترسيم خريطة البلاد على أنها مشكلة: صاحب الأملاك يتحول إلى مجرم، وجوهر طموح المسيح العلمانى ذو التوجهات الإنسانية هو توزيع الأملاك لصالح من يبدو له أنه مظلوما - مبرر قوي للذين يشعرون بأنهم مذنبين ومحتالين، ويريدون إرضاء الجيران العرب، شيء من بقايا الماضي الشتاتي. والقدس وحائط المبكي يصوران على أنهما مصدر كوارث الماضى والمستقبل. الاستعارة الرئيسية هى مولد المسيح - التى تحدث فى عيادة موشيه ماني، ذلك النزل الذى يشهد ميلاد الأديان والقوميات. (فيما بطل "الوضع الثالث"، كان موظفاً فى عيادة للإجهاض، رمزاً للقدس، ولموقف الأديب عاموس عوز منها). الراوى يلصق التهمة بجوهر وجود اليهودية. فوراء رمز "الرحم الأسود" تختبىء شخصية المرآة الداعرة، وفكرة الزواج المحرم. عمليات الولادة وسيلة مجازية مشوهة، ترمز لولادة الصهيونية، وتخليق المستوطنين المسيحانيين بداخلها. والمسيحانيون ذوى التوجه الإنسانى يصورون على أنهم مغتصبون من قبل فكرة الخلاص.

يفهم من تحليل هذه الأعمال أن رفض ونكران الذات فى الأدب هو تعبير عن عدم قدرة النفس الإسرائيلية على الصراع، عجز نشأ فى ضوء أزمة الثقافة اليهودية. ومن فرط السخرية، أن الثورة الصهيونية حملت بداخلها، استمرارا وتعاظما لكراهية الذات التى بدأت فى حقبة الهسكالاه. وصارت متوالية مأساوية تبشر بالدمار والفناء. ومع ذلك، ينبغى أن نذكر، أن ثغرة الحب الضيقة ما زالت تفصل بين النقد وهدم الذات. وكلي أمل أن كشف الظاهرة، وإدراك نتائجها الهدامة، ستؤدي بنا لرؤية الأشياء الطيبة والجميلة فى عالمنا الثقافى.

كتب صدرت للمؤلف

الدكتور رشاد عبد الله الشامى أستاذ الدراسات العبرية المعاصرة، الرئيس السابق لقسم اللغة العبرية وآدابها، كلية الآداب جامعة عين شمس.

***بيان الكتب المنشورة للمؤلف**

١- إنشاء وتطوير سلاح الطيران الإسرائيلى (دار العودة، بيروت، ١٩٧٢)

٢- جولة فى الدين والتقاليد اليهودية (القاهرة، ١٩٧٩)

٣- لمحات من الأدب العبرى الحديث (القاهرة،١٩٧٩)

٤- تاريخ وتطور اللغة العبرية (القديمة ـ الوسيطة ـ الحديثة) (القاهرة، ١٩٧٩)

٥- قواعد اللغة العبرية (القاهرة، ١٩٧٩)

٦- الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مايو ١٩٨٦، دار الزهراء للنشر، (طبعة ثانية ١٩٩٢)، كتاب الهلال، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٢، طبعة ثالثة).

٧- الفلسطينيون والاحساس الزائف بالذنب فى الأدب الإسرائيلى ـ دراسة لأدب حرب ١٩٤٨، (دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٨)

٨- عجز النصر ـ الأدب الإسرائيلى وحرب ١٩٦٧ (دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠)

٩- الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس (كتاب الهلال، القاهرة، مايو ١٩٩٢).

١٠- الوصايا العشر فى اليهودية ـ دراسة مقارنة فى المسيحية والإسلام (دار الزهراء، القاهرة ١٩٩٣).

١١- القوى الدينية فى إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة (سلسلة "عالم المعرفة" الكويت، يونيو ١٩٩٤).

١٢- إشكالية الهوية فى إسرائيل (سلسلة "عالم المعرفة" الكويت، اغسطس ١٩٩٧)

١٣- اليهود فى البلدان الإسلامية (سلسلة "عالم المعرفة" الكويت، مايو ١٩٩٥) مراجعة ترجمة عن العبرية.

١٤- الرموز الدينية فى اليهودية (مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠)
١٥- العبرانيون وبنو إسرائيل فى العصور القديمة بين الرواية التوراتية والاكتشافات الأثرية (المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات- القاهرة ٢٠٠٢).
١٦- اليهود واليهودية فى العصور القديمة بين التكوين السياسى وأبدية الشتات (المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ٢٠٠٢).
١٧- موسوعة المصطلحات الدينية اليهودية (المكتب المصرى، القاهرة، ٢٠٠٢).
١٨- تفكيك الصهيونية فى الأدب الإسرائيلى (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣)
١٩- التلمود - أصله وتسلسله وآدابه (مراجعة وتقديم) (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤)
٢٠- الحروب والدين فى الواقع السياسى الإسرائيلى (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٥).
٢١- متاهات الفكر والأدب الإسرائيلى (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦).
٢٢- شاعر القومية اليهودية - حييم نحمان بياليك (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦).
٢٣- بدايات الأدب العبرى الحديث (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦).
٢٤- قضايا إشكالية فى التاريخ والفكر الدينى اليهودى (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦).